ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ ՊՐԱԿ 3 • 2011



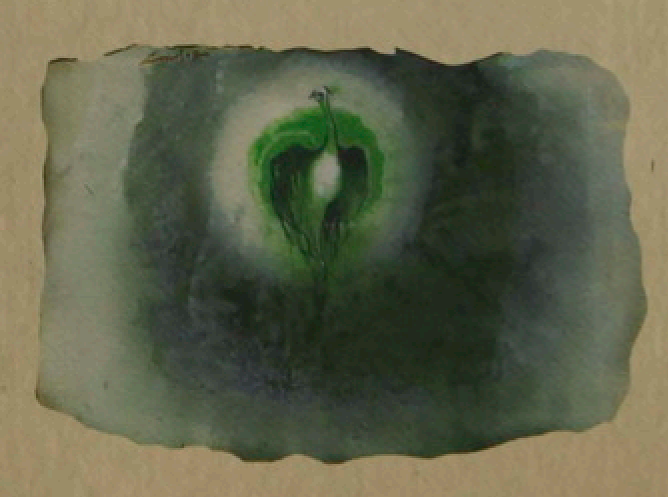
Պիլպուլ Հազարի, կանաչ գըննտարի,
զաստըված օր կսիրես՝ էլի ու արի:
Պիլպուլ Հազարու Հեքիաթ, Տարոն

Իմ ականջս է Հասել, ով բարեբանյալ և բարեկրթյալ թագավոր (պատմում է Շահրազադա թագուհին իր ամուսին Շահրիար թագավորին), որ Հին ժամանակներում, վաղուց անցած օրերում Պարսկաստանում կենում էր մի թագավոր՝ անունը Խոսրով-շահ, որին Մեծ պարգևատուն պարգևել էր Հզորություն, ջահելություն ու գեղեցկություն և որի սրտումը դրել էր արդարասիրության այնպիսի զորեղ զգացում, որ նրա թագավորության ժամանակ ուլն ու վագրը միմյանց Հետ Հաշտ էին ապրում և կողք-կողքի էին խմում միևնույն վտակից:
Ղազարոս Աղայան



Էս աշխարՀքում թե մի ճար կա, մի
Հնար կա քո ցավին,
Էն Հազարան ազնիվ Հավքն է, որ դու
չունես տակավին,

Որ երգում է Հազար ձենով, Հազար
ձևով կանչելով,
Հետն է բուրյան, մշտադալար վարդ է
թափում փնջերով.
Հովհ. Թումանյան



Մեխակի բույրով Հովն էր շշնջում
Հեքիաթներն Հազար ու մի գիշերվա,
Արմավն ու նոճին անուշ քնի մեջ՝
օրորվում էին ճամիեքի վրա:
Ավետիք ԻսաՀակյան

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես



VOSKÉ DIVAN

Journal of fairy–tale studies

Պրակ 3 • 2011 • Volume 3

Հանդեսը հրատարակում է Հովհ. Թումանյանի թանգարանի հեքիաթագիտության բաժինը և *Fabula armeniaca* ծրագիրը՝ համագործակցությամբ Երևանի պետական համալսարանի:

Նյութերը տպագրվում են Հովհ. Թումանյանի թանգարանի և ԵՊՀ ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի խորհուրդների երաշխավորությամբ:

ISSN 1829–1988

Ոսկե դիվանը միջազգային հեքիաթագիտական պարբերական է՝ հրատարակվում է տարեկան մեկ անգամ: Հանդեսն ունի գիտական հոդվածների, ամենամյա գիտաժողովի նյութերի, նոր հրատարակությունների, ցուցահանդեսների, հաղորդումների, իրադարձությունների և մատենագիտության բաժիններ: Ուշադրության կենտրոնում հայկական բանահյուսական ու գրական հեքիաթն է, սակայն տպագրվում են նաև այլ մշակույթներին առնչվող նյութեր: Նյութեր կարելի է ներկայացնել հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն և ֆրանսերեն լեզուներով:

Voské Divan is an international journal of folk and fairy tale studies. It contains the following divisions: Articles, Annual Conference Proceedings (Toumanian Museum), Minor Contributions, News, Events (seminars, new publications, fairy tale exhibitions etc), and Bibliographies. Interest focuses on Armenian narratives; however, materials related to other cultures are welcome too. Language: Armenian, Russian, English and French.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
CONTENTS

ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ
RESEARCH ARTICLES

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ

Արևելյան հեքիաթն ընդգրկուն, նաև վիճելի եզր է: Սակայն ինչպիսի իմաստ էլ վերագրվի վերջինիս, հայկական համատեքստում այն կարևորվում է մի քանի նկատառումներով:

Հայկական հեքիաթն ունի նաև արևելյան կիսադեմ. մեր դիվանխանայում դարերով հանգրվանել է մի հրաշալի Արևելք՝ տարաշխարհիկ Չինումաչինն ու Հնդույամանը, մեր զրույցներում հպարտ ճեմում է տարագիր Սինամահավքը: Երկնքից վայր ընկնող երեք խնձորները ևս արևելյան բույր ունեն, սակայն, ազգային հեքիաթների ավարտին գրեթե անխափան հայտնվելով և բյուրավոր գեղեցիկ տարբերակներ ճյուղարձակելով, օծվել են իբրև տոհմիկ հայկական ֆաբուլայի եռապտուղ խորհուրդ:

Հայկական հեքիաթը հաճախ ներկայանում է եվրոպացի ընթերցողին որպես արևելյան զրույց: Այսպես, Էնդրյու Լենգի՝ հեքիաթների հայտնի ժողովածուի մեջ հայկական հեքիաթները զետեղված են «Ձիթագույն հատորյակում», որտեղ նրանց վերագրվում է արևելյան փիլիսոփայություն, իսկ հեքիաթները զարդարող գողտրիկ պատկերներում հայ թագաժառանգների գլուխները պսակված են կարմիր–կոկիկ չալմաներով: Ֆրանսիացի ընթերցողին հայկական հրաշավեպը ներկայացված է *Արևելքի մարգարիտներ* (*Les Joyaux de L'Orient)* մատենաշարում:

Առանձնահատուկ է հայ մտավորականի դերը արևելյան հեքիաթի բացահայտման մեջ: Հայազգի Ժոզեֆ Շարլ Մարդրյուսը «Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուն թարգմանում է արաբերենից ֆրանսերեն՝ ազատելով տեքստը նախորդ թարգմանությունների պայմանականություններից և համեմելով այն թունդ էրոտիզմով: Մարդրյուսի թարգմանությամբ հիացել են Բորխեսն ու Վարգաս Լյոսան: Բլասկո Իբանյեսը Մարդրյուսի տեքստը թարգմանել է իսպաներեն, Փոյս Մեդերզը՝ անգլերեն:

Մարդրյուսի թարգմանությունից ոգեշնչված՝ նորաձևության արքա Պոլ Պուարեն ստեղծում է արևելյան–հեքիաթային անզուգական հավաքածու, որից և սկիզբ է առնում արևելապաշտության հաղթական երթը բարձր նորաձևություն…

Արևելքը արևմտյան հեքիաթում գրական հրապուրանք է, գեղագիտական պատրանք: Հայկական հեքիաթի համար արևելքը տևական մշակութային առնչություն է՝ կրքոտ, հաճախ վտանգավոր գրկախառնություն, որի թովքից հայկական հեքիաթի պահնորդ ոգին միշտ ազատվել ու իր սուրբ աշխարքն է դարձել հրեղենականջն ու հինավուրց միտքը՝ լի հրաշալուր զրույցների չքնաղ պատառիկներով: Վերադարձել է՝ գերեվարելով անտես, անմարմին հուրի–փարիներ, դև ու դերվիշ, պահպանելով ազգային հեքիաթի զորավոր լեզուն, զուսպ ու վայելուչ ոճը՝ երբևէ չուրանալով մեր մամիկների անգիր մատյանի խնկաբույր տիտղոսը՝ Պառավաշունչը:

Ալվարդ Ջիվանյան

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՐՐՈՐԴ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՆՅՈՒԹԵՐԸ
ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՀԵՔԻԱԹ. ԱՐԵՎԵԼՔԸ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ
Հովh. Թումանյանի թանգարան, 30–31 մարտի, 2011 թ.

•

THE PROCEEDINGS OF THE 3rd FAIRY TALE STUDIES CONFERENCE
LE CONTE ORIENTAL: L’ORIENT DANS LES CONTES DE FEES
Hovhannes Toumanian Museum, Yerevan, 30–31 March 2011

Թամար Հայրապետյան

ԱՐԵՎԵԼՔԸ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ
(առևտրատնտեսական և պատմամշակութային փոխառնչությունների շուրջ)

Արևելյան մարդը, անկախ հասարակության մեջ գրաված դիրքից, առավելագույնս պարտավորված է պահպանելու նախնիների ավանդույթները, ծեսերը, սովորույթներն ու հավատալիքները, որոնց շուրջն էլ հյուսվում են հեքիաթները:

Գտնվելով Պատմական Հայաստանի աշխարհագրական դիրքով պայմանավորված միջազգային տարանցիկ առևտրի կենտրոնում՝ հայերը ծանոթացել են Արևելքին և սկսել իրենց համար բացահայտել այդ հեքիաթային աշխարհի գաղտնիքները, նրա մշակույթն ու կենսակերպը:

Հայկական հեքիաթներում և միջնադարյան մատենագրության մեջ կենցաղավարում են Արևելյան երկրների հետ փոխառնչությունների բազում մանրամասներ՝ ծովային և քարավանային առևտուր, ապրանքափոխանակություն, կնիք, դրամական շրջանառություն և այլն: Հազարան բլբուլ, Սինամահավք (չինական թռչուն), անմահական ջուր ու խնձոր և չնաշխարհիկ (Չինաց աշխարհից) գեղեցկուհիներ որոնող մեր հեքիաթների հերոսները հաճախ հայտնվում են օտար, այնկողմնային համարվող աշխարհներում՝ Չինմաչինում (Չինումաչինում), Հնդու երկրում, Արաբստանում և անգամ խորհրդանշական Պղնձե քաղաքում ու Քաջանց երկրում: Դրան համարժեք է չնաշխարհիկ բառի՝ Չին աշխարհից, այսինքն՝ հեռավոր, արտասովոր աշխարհից մեկնությունը:

Արևելյան պատկերացումների հիմքով ստեղծված հայկական հեքիաթներում առանցքային դեր է կատարում Հայաստանից արտահանվող և դրսից ներմուծվող ապրանքների տեսականին: Չինաստանից բերվող մետաքսի ու խեցեղենի փոխարեն Հայաստանից արտահանվում էր արհեստագործական արտադրանք՝ մետաղե գործիքներ, ոսկյա և արծաթյա իրեր, պղնձյա ամանեղեն, զենքեր ու զրահներ, բրդե գործվածքեղեն, որոնք արտադրվում էին Հայաստանի քաղաքների «գործոց տներում» (Ստեփանոս Սյունեցի 1861, 180, ՀԺՊ 1971, 810–813):

Տուրուբերան–Մուշից գրառված «Սարգիս», «Ձկան փորու թաս», «Ակոբ» և Կարճկան–Գոմսից գրառված «Դերվիշնիրն ու տղան» հեքիաթներում (ՀԺՀ XII 1984, 47–53, 449–454, ՀԺՀ XIII 1985, 276–281, ԲԱ FA IV, 2467–2516) չնաշխարհիկ թասերն այնքան անձեռակերտ են, որ նրանց գեղեցկությունից հերոսներն ուշաթափվում են կամ գինովանում, իսկ Շիրակից գրառված «Հաբրմանի» (ՀԺՀ IV 1963,15–26) հեքիաթում այնկողմնային աշխարհում հայտնված հերոսի՝ սիրուց վառվող մարմինը փորձում են հանգստացնել հմայական գաղտնիմաստ պարունակող ճենապակե ծիսական գյուգյումի (սկահակ) մեջ լցված ջրով:

Գործնական շփումներին, առևտրական և մշակութային կապերի հաստատմանը մասնակցում էին «Մետաքսի ճանապարհի»[1] մերձավորությամբ ապրող

1 «Մետաքսի ճանապարհը» սկսել է գործել մ.թ.ա. 2–րդ դարի կեսերին, երբ սկսվեցին

ժողովուրդները և այդ ճանապարհի երկայնքով տեղաբաշխված հայկական քաղաքները՝ Արտաշատը[1], Դվինը, Անին, Արծնը, Կարսը և այլն: Հայաստանը «Մետաքսի ճանապարհով» կապվում էր Սև և Միջերկրական ծովերի ավազանների նավահանգիստների հետ, դրանց վրայով առևտրական գործարքներ էր կատարում Իրանում, Միջագետքում, Եգիպտոսում, Հնդկաստանում և Չինաստանում: Առևտրական քարավանները Հայաստան էին բերում չինական ու միջինասիական մետաքսե գործվածքներ, հնդկական անուշահոտ յուղեր, համեմունքներ ու թանկագին քարեր: Հռոմա–պարթևական առևտրական կապերն ըստ Ստրաբոնի վերելք են ապրում Հայաստանի շնորհիվ, ինչպես նաև Պոնտական Կոմանա քաղաքի բարգավաճումը կապված էր Հայաստանից բերվող ապրանքների առևտրի հետ (Страбон 1964: 5–8, 3–36):

Հայտնի է, որ մոնղոլական հրոսակների կողմից Չինաստանի հյուսիսային շրջաններ քշված հազարավոր տարագիրները, որոնք գուցե Չարմաղանի կամ Բաթուի տարած հայազգի զինվորներից էին, նույնպես զբաղվում էին առևտրով (Աբրահամյան 1967, 327):

Հայկական «Քյոսի, Թոփալի ու Քոռի նաղլը» (ՀԺՀ I 1959, 507–511), «Մեռլի հրեշտակը» (ՀԺՀ II 1959, 243–253), «Ավճի Շաքուի տղեն» (ՀԺՀ IV 1963, 27–45), «Սիմոն կուպեցին հեքիաթը» (Նույն տեղում, 319–329), «Մաջրում խոջի հեքիաթը» (Նույն տեղում, 105–117), «Իմաստուն քուռագի հեքիաթը» (Նույն տեղում, 139–148), «Երեք դարդատեր» (ՀԺՀ VIII 1977, 532–547), «Առջի տղա» (Նույն տեղում, 790–794) և այլ հեքիաթներում հերոսներն առևտուր են անում, բախտ կամ ճշմարտություն որոնում Սպահանում, Հալեպում, Թեհրանում, Հնդու երկրում, Չին–Մաչինում, Բաղդատում, Սինամ (Չինաց) թագավորի երկրում և այլուր: «Մեռլի հրեշտակը» (ՀԺՀ II 1959, 243–253) հեքիաթում թագավորն իր որդիներից յուրաքանչյուրին «իրեք հարիր մանեթ» է տալիս ու պատվիրում, որ առևտուր անեն, «բա՛լի խելոքանում, մարդ են դառնում» (Նույն տեղում, 243): Մեծ ու միջնեկ տղաները փողերը «բազարում», քամուն են տալիս, «իրիկունը լափ դատարկ» գալիս տուն: Իսկ թագավորի պուճուր տղան «իրեք հարիր մանեթով» փակում է ծեծվող մեռելի պարտքերը, տերտեր է կանչում և իր ծախսով թաղում նրան: Երեկոյան նա դատարկ վերադառնում է տուն ու հորը պատմում իր արարքի մասին: Թագավորն ուրախանում է, հրամայում, որ իր գանձարանից մի գոգ ոսկի բերեն տղայի համար.«–Որդի,– ասում ա,– գնա՛ ուրիշ երկիր ապրանք ա՛ռ բե՛ ըստե ծախա, աղպորտանցդ միջին բալի էլի դու իմ էրեսը պարզ անես» (Նույն տեղում, 246): Եվ այսպես հայկական հեքիաթների հերոսները օրերով, շաբաթներով, ամսով ճանապարհ են գնում, օտար քաղաքների «քարվանսարում վե գալի, օթախ քրեհում, կենում, իրանց առուտուրի հեննա ըլնում» (Նույն տեղում, 249): «Հարամբաշու հեքիաթում» (ՀԺՀ II 1959, 368–376), «Սիմոն կուպեցին հեքիաթում» (ՀԺՀ IV 1963, 319–329) վաճառականները, հասնելով օտար երկիր, գնում են թագավորին տեսության և թույլտվություն են խնդրում՝ նրա երկրում առևտուր անելու համար. «Թագավորն ապրած կենա, մենք այսինչ բազրկյաններն ենք,

---

առևտրատնտեսական և մշակութային հարաբերություններ հաստատվել այս ժամանակի երկու խոշոր քաղաքակրթությունների՝ Հռոմեական և Հանի (Չինական) կայսրությունների միջև: Հենց այս ժամանակաշրջանում սկսեցին կապեր հաստատվել նաև Առաջավոր Ասիայի երկրների և Կենտրոնական Ասիայի ու Չինաստանի միջև (Мартиросян 1998 : 3):

1 Հայաստանի անդրանիկ մայրաքաղաք Արտաշատը, Պլուտարքոսի վկայությամբ, մ.թ.ա. I դարում ունեցել է առևտրատնտեսական լայն շառավիղ և կարևոր նշանակություն (Манандян 1954 : 53–54).

բերել ենք մեր ապրանքը էս քաղաքը սաղացնենք. թե իրավունք կա՝ ծախենք, թե իրավունք չկա՝ էթանք ուրիշ քաղաք:

Ասեց.– Որթի, իրավունք ունեք, բազրկյանների ապրանքը քաղաքներըմը կաղանա:

Բերեց թագավորը իրա նոքարը դրեց դրանց հետ, որ օքտի» (ՀԺՀ I 1959, 372):

«Մեռլի հրեշտակը» (ՀԺՀ II 1959, 243–253) հեքիաթում թագավորի որդին մեծարժեք նվերներով գնում է օտար երկրի թագավորի մոտ, գլուխ տալիս ու ներկայանում. «–Ֆլան երկրիցը, ֆլան թագավորի տղեն եմ,– ասում ա,– էկել եմ ապրանքի: – Ասում ա ու բերած փեշքաշները հանում, դնում թագավորի աղաքը» (Նույն տեղում, 249): Իսկ վերադառնալիս նույնպես «գալիս են, գալի, շատն ու քիչն աստոծ գիտա, մի օր, էրկու օր, իրեք օր, մի շաբաթ, էրկու շաբաթ, իրեք շաբաթ, մախլասի՝ մի ամիս...» (Նույն տեղում, 251):

Մետաքսը Չինաստանից Հայաստան և Արևմուտք տեղափոխելը ապահովում էր մեծ կարողություն: «Տակավին մ.թ.ա. 124թ. փաստեր են արձանագրված Հայաստան ներմուծված չինական մետաքսի վերաբերյալ» (Ժամկոչյան 1981, 97): Այս կապերը շարունակվեցին նաև միջնադարում, ընդհուպ մինչև XVII–XVIII դարերը (Кречетова 1940: 346–350): Քարավանները ճանապարհվում և մետաքսի բեռով ետ էին վերադառնում երկու տարվա ընթացքում. «Քարավանապետերը միշտ հայեր էին լինում: Արևելքն ու Արևմուտքը հեղեղող բեռնափոխադրումը կենտրոնացված էր Ջուղայի վաճառականների ձեռքում» (Бродель 1988:146): Օտար երկրներ առևտրի գնալիս հայկական հեքիաթի հերոսները «ասսու անումը տալիս են, ընկնում ճամփա» (ՀԺՀ I 1959, 507, ՀԺՀ II 1959, 247): Երկարատև այդ ճամփորդությունը թեև ապահովագրված չէր կյանքի համար վտանգավոր փորձություններից, սակայն գայթակղիչ էր եկամտաբերության առումով: «Սխալ կլիներ կարծել, որ Հայաստանը միայն միջազգային տարանցիկ առևտրի կամրջի դեր էր կատարում» (ՀԺՊ 1971, 811): Նա արտաքին այդ առևտրին մասնակցում էր նաև սեփական արտադրանքով: Հայաստանում դեռ հնագույն ժամանակներից արհեստները լայն տարածում էին գտել: Երկրի ներքին առևտրին համընթաց աշխուժանում էր հատկապես արտաքին առևտուրը: Ընդարձակ առևտրի պահանջներից ելնելով՝ Տիգրան Մեծի և Արտավազդ 2–րդի օրոք դրամ է կտրվում: Հայաստանից արտահանվում էր հացահատիկ, ձիեր, ջորիներ, աղ, գինի, երկաթ, կապար, պղինձ, անագ, ներկեր (որդան կարմիր), կաշի, բուրդ, Վանա լճի աղ դրած տառեխ ձուկը, գորգեր, անտառանյութ (փայտ), կաշվեղեն (ՀԺՊ 1971, 810–811, Աբրահամյան 1946, 75): Հիշատակվում է նաև Հայաստանի գինին, որը արտահանվում էր գլխավորապես Միջագետքի քաղաքները: Ըստ հայտնի հույն պատմիչ Հերոդոտոսի՝ հայկական գինին Եփրատի հոսանքով հասցնում էին մինչև Բաբելոն (Հերոդոտոս 1986, 80–81):

«Ավճի Շաբուի տղեն» (ՀԺՀ IV 1963, 27–45), «Որսորդ Հայրապետ» (ՀԺՀ XVI 2009, 397–408) հեքիաթներում թագավորը պահանջում է, որ որսորդ Շաբուի որդին իր համար բերի այնքան փղի ոսկոր (տարբերակ՝ ատամ), (ՀԺՀ XVI 2009, 398), որ դրանցով պալատ կառուցվի: Որսորդի տղան հորեղբոր խորհրդով թագավորից պահանջում է քառասուն ուղտ, քառասուն մեծ ջվալ բամբակ, քառասուն տիկ գինի, քառասուն մսագործ՝ համապատասխան գործիքներով. «Էս քյարվանն ընկավ ճամբա գնաց, շատ գնաց, քիչ գնաց, շատն ու քիչն աստված գիտե, զօր գնաց, գիշեր գնաց, տեյմորի հասավ Հնդու երկիրը» (ՀԺՀ IV 1963, 31):

Որսորդի տղան Հնդկաստանում քառասուն ջրավազանի ջրերը միանգամից թափել է տալիս, բամբակով լողավազանի անցքերը փակում և Հայաստանից

բերված քառասուն տիկ գինով հարբեցնում «Հնդու երկրի» քառասուն փղերին. «Էհ, գինի ու անսովոր անասուն, բիրաղի էն սհաթին հարբան ու խաշըլ խոտի պես վար թափան» (Նույն տեղում, 32), իսկ «ղասպները էս քառսուն ֆլին էլ մորթեցին, քերթեցին, ոսկորները բիրաղի մսեն բաժնեցին, լցրին բեռներու մեջը, բարձան ու էլի ետ դարձան գնացին: Գնացին հասան իրանց երկիրը: Տղեն տարավ բեռները թասլիմ էրավ թագավորին» (Նույն տեղում):

«Սումբաթի հեքիաթում» (ՀԺՀ II 1959, 525–533) հարուստ վաճառական Սումբաթի հոր քառասուն չրաղները (ապրանքն անվտանգ երկրեերկիր տեղափոխող ծառայողները) Սումբաթից պահանջում են, որ իր հանգուցյալ հոր պես իրենց աշխատանքով ապահովի: Սումբաթը չի ուզում «դուքանի» դուռը փակել, գեղեցկուհի կնոջը տանը թողնել և «չրաղների» հետ աշխարհեաշխարհ ման գալով՝ առևտուր անել: Նա աշխատանքի դիմաց «չրաղներին» ապրուստի փող է առաջարկում՝ յուրաքանչյուրին հինգ հարյուր, իսկ հետո՝ հազար մանեթ: «Չրաղները» չեն համաձայնվում՝ պատճառաբանելով.

«–Ախար չէ՞ նաղդ փող ա, կտանենք, կփչացնենք, կմնանք քո մոտին ամոթով» (Նույն տեղում, 526): Հեքիաթի շարունակության մեջ տեսնում ենք, որ առևտրական հարաբերությունների ծավալման շնորհիվ պարզ ապրանքափոխանակությանը զուգահեռ նկատելի է դառնում նաև դրամական շրջանառությունը: Առևտրատնտեսական կյանքում մեծանում է փողի դերը: Վերոհիշյալ հեքիաթում վաճառականի կինը հավատացած է, որ «Փողը փող կաշխատի»[1] (Ղանալանյան 1960, 248) և ամուսնուն խորհուրդ է տալիս փողի փոխարեն «չրաղներին» գործ տալ, որպեսզի փողը գործի մեջ դրվի և եկամուտ բերի. «Կնիկն ասում ա.– Դրուստ են ասում, նաղդ փողը կտանեն, կփչացնեն, գործ տու՛, գործ» (ՀԺՀ II 1959, 526): Կնոջ խորհրդով՝ Սումբաթը «չրաղներին» պատվիրում է քառասուն եզ առնեն, ապրանք առնեն, «էթան խրիդ անելու» (առևտուր անելու): Սակայն հեքիաթները ուշագրավ տեղեկություններ են պարունակում նաև «խրիդ անելու» բարդ օրենքների, հարստություն կուտակելու մոլուցքով իրար դավելու, չարանենգորեն ուրիշի ունեցվածքին տիրելու «բազրգյանների» խարդախությունների մասին: Նման պարագայում հեքիաթներում, տվյալ դեպքում՝ վերոհիշյալ «Սումբաթի հեքիաթում» կամ «Սիմոն կուպեցին հեքիաթում» (ՀԺՀ IV 1963, 319–329) սովորաբար թիրախ է դառնում փորձի պակաս ունեցող վաճառականի միայնակ մնացած կինը, ով հանիրավի զրպարտվում է նենգ վաճառականի կողմից: Բազմափորձ մի «բազրգյան» իր վրանն է խփում Սումբաթի վրանի հարևանությանբ և «չրաղների» միջոցով նրան կանչում է իր մոտ. «Էս բազրգյանը խամ ա, օրենքով մեզ պտի կանչեր ղոնաղ, ինքը մեզանից առաջ էր էկե. հմի բան չի ասե, գնացեք իրան կանչեք՝ գա, մի քիչ խոսանք» (Նույն տեղում): Եվ քանի որ «Առուտուր ընելիս ըպրանքին նիետ հոգի էլ ա ծախվում» (ԱԳՆ 2006, 43), վաճառականը զրպարտում է Սումբաթի կնոջը: Սումբաթը համոզված լինելով կնոջ հավատարմության մեջ գրազ (մարջ) է գալիս՝ պահանջելով ապացույցներ: Գրազը արխային հասարակություններին բնորոշ ծիսական մրցության ձև է, որի միջոցով հեքիաթի հերոս Սումբաթը ինքնահաստատման փորձություններ է հաղթահարում թե՛ իրական–կենցաղային և թե՛ ծիսական մակարդակում:

Վաճառականը Սումբաթին առաջարկում է նարդի խաղալ իրար դեմ. «Քառասուն բեռն իմն ա, քառասուն բեռը քունն ա, քառասուն չրաղ իմն ա, քառասուն՝ քունն ա. թե ես գնացի քու կնկա պատկերը բերեցի, քու քառասուն բեռը, քառասուն չրաղը

1 Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 102 ձեռագրի հիշատակարանում գրված է Ավետարանի՝ ոսկով, արծաթով, փղոսկրով պատված կազմի մասին:

ինձ, դու էլ ինձ նոքար, թե չբերի, իմ ունեցածը քեզ, ես քեզ նոքար» (ՀԺՀ II 1959, 527): Ինչպես կյանքում, հեքիաթում նույնպես զառ գցելը, խաբելն ու խորամանկելը իրենց հերթին դառնում են մրցության թեմա և խաղային ձև: «Խարդախը ձևացնում է, թե հետևում է խաղի կանոններին և մասնակցում է խաղին մինչև բռնվելը» (Հայզինգա 2007, 79): Հետաքրքիր է նկատել, որ «դեռևս XVII դարում ժամկետային առևտրային գործարքները հայտնի էին «գրազներ» անունով» (Նույն տեղում, 78–81): Վաճառականը կեղծ փաստերով Սումբաթին թյուրիմացության մեջ է գցում, գրազը շահում և ունեզրկում:

Սումբաթի կինը հարցուփորձ անելով հասնում է Թեհրան, իր խելքով ու հնարամտությամբ պատժում խարդախ վաճառականին, բացահայտում ճշմարտությունը, փրկում ամուսնուն և վերջինիս ունեցվածքը. «Մի էրկու օրից եդը Սումբաթը թազա ապրանքը առած էկավ իրա դուքանի առաջին վեր ածեց, ասեց.– Էթամ, տուն դիպչեմ, գամ, դուք տեղավորեք» (ՀԺՀ II 1959, 532): Քարավանները Հնդկաստանից Հայաստան էին բերում բրինձ (որիզ), բամբակ, բամբակի գործվածքներ, հնդկական համեմունքներ՝ պղպեղ, դարչին, թանկագին քարեր և գոհարեղեն՝ մարգարիտ, խնկեղեն, փղոսկր, սև փայտ, ներկող նյութեր (ՀԺՊ 1971, 810): Դրսում մեծ պահանջարկ էր վայելում ընկուզենու փայտը: «Քյոսի, Թոփալի և Քոռի նաղլը» (ՀԺՀ I 1959, 507–511) հեքիաթը ցուցանշական է հեքիաթի հերոսի ու նրա առևտրական գործերի հետ կապված մանրամասներով: Հեքիաթի հերոսը վաճառականի տղա է, ով հոր մահից հետո հարցուփորձ է անում՝ պարզելու, թե Հալեպում որ ապրանքը բարձր պահանջարկ ունի, իմանում է, որ «շիմշատ փետը շատ թանգ ա ծախվըմ Հալեպումը» (Նույն տեղում, 507): Եվ թեև հայրը պատվիրել էր Հալեպ չգնալ, «տղեն առավ քառասուն ղաթրի բեռ շիմշատի փետ, բարցեց, ասսու անըմը տվեց, ընկավ ճամփա» (Նույն տեղում): Աստծո անունով ճամփա ելած մարթը Հալեպ հասնելուն պես հայտնվում է փորձանքի մեջ: Առաջին իսկ իջևանատիրոջ «նոքարները» բեռնաթափում են բազրկյանի որդու քառասուն ջորիներին՝ պատճառաբանելով, թե առավոտյան ճանապարհ ընկնելն ավելի ապահով կլինի: Բեռնաթափման ժամանակ Թոփալը մի բեռ շիմշատ փայտ է գողանում, «կեսը լցնում է օջաղը, կեսն էլ դնում թախտի տակը» (Նույն տեղում): Հետո Քյոսեն, Թոփալն ու Քոռը բազրկյանի տղային հրավիրում են մի կտոր հաց ուտելու և խաբում են, թե. «Մեր քաղաքըմը էտ փետը մուֆթա ա, վառըմ են, ու տարավ շանց տվեց, որ օջաղը լիքն էր, թախտի տակը լիքն էր» (Նույն տեղում, 508): Իսկ հետո իբր ափսոսում են, որ էդ խեղճ մարթը անտեղի «ահագին ծախս ա քաշել, ահագին քրեհ ա տվել», ոնց որ «աղը բարցել ա՝ տանըմ ա Կողբըմն ա ծախըմ» (Նույն տեղում, 508): Բազրկյանի որդին Հալեպի խանութներից մեկում ծանոթանում է մի «դուքանչի հալիվորի» հետ և իմանում, որ Հալեպում Հայաստանից բերված շիմշատ փայտը շատ թանկ արժե, «մսխալը կաժենա հինգ մանեթ», իսկ ինքը Քյոսայի, Թոփալի և Քոռի՝ երեք թալանչի ընկերների հերթական զոհն է: Պարտված Քոռ թալանչին տանուտերին բողոքում է, իր մի աչքն է ուզում, որը իբր ժամանակին տվել է բազրկյանի տղային: Բազրկյանի տղան էլ ասում է. «–Շատ լավ. իմ մի հ’աշկն էլ հանեք, Քոռի էն մի հ’աշկն էլ հանեք, դրեք կշեռքը կըշռեք, թե որ բարեբար ըլի, տվեք նրան» (Նույն տեղում, 511): Կոնֆլիկտը հանգուցալուծվում է արդարությունն ու առևտուրը մատնանշող կշեռքի՝ թե՛ իրական–նյութական, թե՛ խորհրդանշական գործառույթով:

«Որսորդ Հայրապետ» հեքիաթում որպեսզի անզավակ թագավորը որդի ունենա պետք է ամուսնանա Հնդկաստանու թագավորի մարգարտե ատամներով աղջկա հետ, իսկ հրաշքներով լի Հնդկաստանու երկրից հարսնացուին բերելու համար

հեքիաթի հերոսը նվիրագործվում է՝ անցնելով համապատասխան բոլոր փորձություններով:

Հնուց անտի հայ ծովայինները մեծ համբավ ունեին Հնդկաստանի նավահանգիստներում[1]: «Սուրայի սովդաքյարի որթու հեքիաթում» (ՀԺՀ I 1959, 196–208), երբ հերոսները ոչ միայն իրենց երկրի ապրանքները ջորիներին բարձած (ղաթըր) տանում են հեռու երկրներ վաճառելու, այլև օտար երկրներից նավով ապրանք են բերում (մի գյամչի ապրանքը թափել էր, պըտի ետ դառնար) թագավորի աղջիկը նավավարին խնդրում է, որ իրեն էլ այդ նավով տանի հեռու երկիր. «Ախչիկը նի էլավ գյամին, գնացին: Համա ի՞նչ թավուր ա քշըմ գյամին, դու պրծա՛ր» (Նույն տեղում): Նույն «Որսորդ Հայրապետ» հեքիաթում «տղան փրցոց կեմին. տվեց անկինը. տասվերկու ամիս թարմ ծովի վրա մնըց. նե՛ սև, նե՛ քար, նե՛ լեառ կէրևա. էրկինք ու ծով կար» (ՀԺՀ XVI 2009, 402):

«Ավճի Շաբուի տղեն» (ՀԺՀ IV 1963, 27–45) հեքիաթում որդին զարմանում է, թե իր հայրն ինչ մասնագիտություն ուներ, որ այդքան զենք ու զրահ կա տան մի անկյունում. «Էս իմ հերս ի՞նչ զանիաթի էր, որ,– ըսավ մորը,– էսքան սիլլահ կը պահեր:

–Ավճություն կէներ,– ըսավ մերը:

–Ես էլ, – ըսավ,– ավճություն կէնեմ հորս պես» (Նույն տեղում, 28):

Հայաստանի հնագույն զենքերից են եղել նետն ու աղեղը (հեքիաթներում՝ նետ ու անեղ, նետվանեղ), ինչպես նաև պեղածո հարվածող մարտական զենքերը՝ քար նետող պարսատիկները (փիլիկան) (Լաստիվերցի 1971, 61–62), գուրզը (մական) նիզակը (մզրախ), որի փոխարեն հայ պատմիչները հաճախ գործածել են աշտեն կամ գեղարդ բառերը, իսկ Չարսանճագի բարբառով գրառված հեքիաթներում նետի փոխարեն գործածվում է խըշտ բառը: «Գորտ» (ՀԺՀ XVI, 2009, 334–352) հեքիաթում «մենծ տղան նետեց. խըշտը գնըց ընկավ լալային դուռը» (Նույն տեղում, 334): «Անմահական խնձոր» (Այրարատ) հեքիաթում թագավորի փոքր տղան «նետուանեղը վե կունի, կէթա խնձորի ծառի տակին ղարավուլ կքաշի» (ՀԺՀ II 1959, 24): «Աղբեր տղա և Քառասուն–ծամ Փարի» (ՀԺՀ I 1959, 537–551) հեքիաթում թագավորի որդին մորից պահանջում է յոթերորդ՝ փակ օթախի բանալին, բացում է այն և տեսնելով Քառասուն–ծամ Փարու պատկերը՝ ուշաթափվում է: Նա հոր ձիանոցից երկու ընտիր նժույգ է հանում, երկու «նետ ու անեղ» է առնում, ճամփա ընկնում՝ գտնելու նկարում տեսած գեղեցկուհուն: Վերոհիշյալ հեքիաթում Աղբեր տղան դևի հետ մականով կռիվ է անում, գետինը ճղում և անցնում հրաշապատում հեքիաթին բնորոշ բոլոր փորձություններով:

Հայ մատենագրության մեջ (Խորենացի 1981, 194) հիշատակություններ են պահպանվել արհեստի տարբեր ճյուղերով (մանածագործություն, ներկարարություն, ոսկերչություն, բրուտագործություն, զինագործություն, դարբնություն) զբաղվող մարդկանց մասին, իսկ ժողովրդական հեքիաթներում տեղեկություններ կան նրանց արտադրանքի վերաբերյալ, որոնց մի մասը առևտրի և փոխանակության միջոցով արտահանվում էր հարևան և հեռավոր երկրներ: Բնորոշ է, որ մ. թ. I–II դարերում հայոց լեզուն հարստանում է «շուկա», «խանութ» և առևտուր բնորոշող այլ ասորական բառերով (ՀԺՊ 1971, 813), ինչպես նաև հեքիաթներում հանդիպող «պազար» (բազար), «դուքան» (կուղպակ–կրպակ–կուրբա) բառերով (Նույն տեղում, 508, 525), որոնք վկայում են, որ ինչպես Արևելքում, մեզանում նույնպես քաղաքի հիմնական հատկանիշը շուկան է՝ իր խանութներով:

1 Տե՛ս նաև Թ. Հայրապետյանի անհատական գործուղման նյութեր, (այսուհետ՝ ԱԳՆ) Արցախ, տետր № 1, 2006, «Փողը փող կը պիրի, թե վեր ղադրը գիդես» (ԱԳՆ 2006, 42):

Ցուցանշական է, որ արաբ հեղինակների վկայությունները հայերի բարեկեցիկ կյանքի մասին համախոս են հայկական աղբյուրների հետ: «Հայաստանում պատրաստվող բրդե, բամբակե ու մետաքսե զանազան գործվածքների ու կտորների մասին կարևոր տեղեկություններ են հաղորդում արաբական մատենագիրները՝ Իստախրին, Իբն Հաուքալը, Յակուբին, Մասուդին և ուրիշները» (Մանանդյան 1940, 29): Իբն–ի Բատուտան Երզնկայի մասին հայտնում է, որ «այնտեղ կան լավ կարգավորված շուկաներ, այստեղ շինում են գեղեցիկ կերպասներ, որ իր անունով են կոչվում: Նրա մեջ կան պղնձի հանքեր, որով շինում են ամաններ և «բայսուսներ» (աշտանակներ)» (Իբն– ի Բատուտա 1940, 29):

Խոսելով Սմբատ Ա–ի և նրա հոր՝ Աշոտի թագավորության առաջին շրջանի մասին՝ Ստ. Տարոնեցին հայտնում է, որ մինչև իսկ հովիվներն ու նախրապանները հագնում էին մետաքսե պատմուճաններ (Ստեփանոս Ասողիկ 1885,161): «Արտուճ և խաղաղ թագավոր» (ՀԺՀ XVI 2009, 372–379) հեքիաթում թագուհին հանդիմանում է անտառում ծիսական փորձությունների հաղթահարման փուլում գտնվող, «քարը բարձ դարձրած» իր որդուն և վերջինիս հիշեցնում է իր «ղումաշե ընկողինը» (Նույն տեղում, 374):

Գործվածքեղենի և մասնավորապես մետաքսի արտադրության զարգացածությունը միջնադարյան Հայաստանի քաղաքներում հաստատվում է ինչպես ձեռագիր աղբյուրներով[1] ու մատենագրական վկայություններով (Փարպեցի 1982, 23, Գանձակեցի 1982, 135, Կաղանկատուացի 1983, 61–62), այնպես էլ գործվածքների պեղածո նմուշներով[2] և բանահյուսական միջավայրում կենցաղավարող հեքիաթներով: Կ. Գանձակեցին գրում է, որ հայ կանայք նուրբ ձեռագործերով զարդարել են իշխանական հագուստները, սուրբ խորանի ծածկոցները, եկեղեցական վարագույրները, որ «ներկված էր պես–պես ու գույնզգույն, գործված էր քանդակաձև ու նկարված էր պատկերներով» (Գանձակեցի 1982, 157): Միջնադարյան քնարերգության մեջ հաճախ է հիշատակվում «էպրըշում խալու, ոսկիթել տօշակի» և սիրած էակի պարանոցը գրկող նրբահյուս մետաքսի մասին (Սայաթ–Նովա 144–147): «Հելուզակ թագուհին» (ՀԺՀ III 1962, 262–273) հեքիաթում աղջիկն իր գլխաշորը տալիս է աղքատ հալիվորին, պատվիրում այն «պազարում» վաճառել՝ ապրանքի գինը սահմանելով «չորս հարիր մանեթ»: Այդ գումարով գնում են տեղաշոր, ուտելիք, հագուստ, մետաքս ու մետաքսե կտոր. «–Էս հարիր մանեթը կտաս յորղան դոշկի. հարիր մանեթն էլ կտաս ապրըշմի (մետաքս), ղնայուզի (մետաքսե կտոր)» (Նույն տեղում, 270): Մետաքսե կտորից աղջիկը գլխաշորեր է պատրաստում, իսկ հալիվորը դրանք վաճառում է շուկայում. «Աղջիկը օրական շիքեց լյայլուխ, հալիվորը ծախեց. հա՛ ծախեցին, հարստացան: Քաղաքին մեջ էլ մե մեծ վաճառական էդ խալիվոր դարձավ» (Նույն տեղում): «Քույրը ջիգյարով կըլի» (Նույն տեղում, 448–451) հեքիաթում հարուստ

---

1 Մանածագործության մասին խոսուն փաստեր են պահպանվել ձեռագրերի կազմերի ներսի կողմից ծածկված մետաքսյա և կտավե աստառներում (Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետ՝ ՄՄ), ձեռագիր № № 5554, 5555, 5559, 5563, 5591, 5569, 6263 և այլն, որոնք պատկանում են 12–13–րդ դարերին): Անիի երազահանում կողք կողքի հիշատակված են բամբակը, իլիկը, «Ջահրան» (ճախարակը), «ապրեշումը» (մետաքս), բուրդը, մազը և կաճը (ՄՄ, ձեռ. № 695, թ. 205բ):

2 1908թ. Տիգրան Հոնենցի տոհմային դամբարանից հանվել է վերջինիս ազգականներից մեկի՝ փոքրիկ իշխանադստեր հագուստը՝ «մետաքսեայ ամբողջ հագուստ ոսկէ բանուածքներով ու մետաքսով, և ոսկով նուրբ հիւսած քող, մետաքսեայ ժապաւէնից գօտի» (Օրբելի 1911, 46):

վաճառականը գնում է ուրիշ քաղաք «խրիդ անելու»: Թագավորը, նրա հարստության մասին լսելով, կանչում է իր մոտ հարցուփորձ անելու. «Ճաշի ժամանակ նա այնպիսի թաշկինակ հանեց, բերանը սրբեց, որ իսկի թագավորը չէր ունենա» (Նույն տեղում, 448):

Հայ ժողովրդական հեքիաթներում պերճանքի ոսկե զարդերը՝ թանկագին քարերով ընդելուզված մատանիները, մանյակները, գինդերը, կախիկները, ապարանջանները իրենց մեջ կրում են ծիսապաշտամունքային հավատալիքների հետքեր: Հնդկահայ արհեստավորության մեջ, մասնավորապես Կալկաթայի հայ համայնքում մեծ թիվ էին կազմում ոսկերիչները, որոնք «այնպիսի համարում ունեին, որ նրանց շատ հաճախ պատվերներ էին տալիս ո՛չ միայն Հնդկաստանից, այլ նաև Եվրոպայի և Ասիայի զանազան երկրներից» (Աբրահամյան 1967, 260): Հայկական հեքիաթներում թագավորին դիմավորում են ոսկյա սպասքով (ՀԺՀ VIII 1977, 66), հերոսները «խաս շորեր» են հագնում, «օսկի մատնիկ», «գինդ», «ապըրջան» կրում կամ «քյամար» կապում (ՀԺՀ IX 1968, 261–262): Վերոհիշյալ հեքիաթներում ամենաթանկարժեք զարդերն ու ակնեղենը հաճախ գնահատում են հրեա (ջհուդ) ոսկերիչները, որոնք շատ խորամանկ են և հմուտ առևտրի մեջ (ՀԺՀ II 1959, 163): Ուշադրության է արժանի այն հանգամանքը, որ հեքիաթներում առկա հիշողությունները համախոս են պատմական տվյալների հետ (Бродель 1988: 146):

«Հարամբաշու հեքիաթում» (ՀԺՀ I 1959, 368–376) թագավորի որդին սիրահարվում է վաճառականի քրոջը: Թագավորը պահանջում է, որ աղջկա պատկերը քաշեն ու ուղարկեն իրեն. «Ես թաքավոր եմ, հո չեմ էրթա էն ախչկանը տենալու. ես պըտի էն ախչկա պատկերը տենամ՝ իմ տղի լայաղին ա, թե չէ» (Նույն տեղում, 374): Վաճառականն անհանգստանում է, թե ինչպես պիտի մի գիշերվա մեջ աղջկա պատկերը հանեն: «Քիրն ասեց.– Ախպեր ջան, դու արխեին կաց, իմ ձեռին դժար չի: Դու գնա դուքանը հինգ ռանգ աբռշումի թել բեր, կես գազ էլ ղնավուզ (մետաքսե կտոր), բեր, որ վրին գործեմ» (Նույն տեղում): Քույրը մետաքսե կտորի վրա ոսկե թելերով այնպիսի վարպետությամբ էր ինքն իրեն պատկերել, որ «ինքն էլ մայիլ մնաց իրա ձեռի գործի վրա: Բացի դրանից քիրը շինել ա մի ոսկե խոնչա, մի ոսկե կաքավ, ոսկե ճուտերը հետը ֆռռում են» (Նույն տեղում, 375):

Հանիրավի պատուհասված իրենց նշանածներին գտնելու նպատակով հայկական հեքիաթների հերոսուհիները թագավորից պահանջում են ոսկուց պատրաստված զարմանահրաշ առարկաներ, «ոսկե սինի», որի մեջ «ոսկե թազի, ոսկե աղվես (տարբերակներում՝ կատու և մուկ, (ՀԺՀ V 1966, 25) աքլոր և կաքավ, (ՀԺՀ IV 1963, 251) «օսկի հավ՝ օսկի կուտ հ՚առեջ» (ՀԺՀ IX 1968, 27) և այլն), որ թազին աղվեսի եննուցը վազելիս ըլնի» (ՀԺՀ II 1959, 35): Տուրուբերան–Մուշից գրառված «Քաջլուկն» (ՀԺՀ XII 1984, 582–591) հեքիաթի ոսկերչից թագավորը պահանջում է այնպիսի թուր պատրաստել, որ արևի պես շողշողա. «Հըմալ թուր մը կուզին հ՚ինձե, օր արևու պես փելք իտա» (Նույն տեղում, 586):

Մ. Խորենացին Արտաշես արքայի հուղարկավորության մասին հայտնում է. «…Նրա դագաղը, ասում է, ոսկեղեն էր, գահը և անկողինը բեհեզից և մարմինը պատող պատմուճանը ոսկեթել, գլուխը թագ դրած, ոսկյա զենքն առջևը» (Խորենացի 1981, 229): «Արտաշատում և Դվինում առևտրի և փոխանակման կարևորագույն ապրանքը շարունակում էր մնալ մետաքսը և մետաքսից պատրաստված հագուստները: Իր հատկությունների համար՝ թեթևություն, ամրություն, փափկություն, գեղեցիկ փայլ, Չինաստանից բերվող մետաքսը լավ համբավ էր վայելում ամենուրեք» (Мартиросян 1998 : 46) և պատահական չէ, որ մետաքսե

բարձերը թանկարժեք քարերով զարդարված գահերի հետ միասին արքայական իշխանության անբաժան ատրիբուտն էին կազմում (Նույն տեղում, 32):

«Հելուզակ թագուհին» (ՀԺՀ III 1962, 262–273) հեքիաթում առևտրական գործը մեծապես տուժում էր ոչ միայն տարբեր ելուզակների ու ծովահենների խարդախությունների, այլև մթնոլորտային տարբեր երևույթների պատճառով: Աստվածասեր արքայորդու խորհրդով վաճառականները ապավինում են իրենց աստծուն. «Աստված էլ քաղցրացավ, քամիքը փչեց. կյամիք տարան Ստամպոլու քաղաքից դուս բերին. բազրկյաններ ժողվան, հ՚իրար վրա, ասին.

– Աստված սիրող էս մարդին մե ազ խարճըղը տա:

Ամենը իր կողմով տվին, էղավ մի տոպրակ ոսկի» (Նույն տեղում, 267), որը Արևելյան կողմի թագավորի որդին կարող էր ստանալ միայն իր կնիքը ուղարկելուց հետո. «Երբ օր ես իմ փեչաղը հ՚օղորկի՝ էս ոսկին ըղրկի՛ր, գա» (Նույն տեղում):

Հայ առևտրականներին հաճախ ուղեկցում էին հայ հոգևորականները, որոնք Չինաստան էին գնում քարոզչության նպատակով[1]:

XVII դարում հայ վաճառականները Մետաքսի ճանապարհի արևմտյան հատվածի վրայով շարունակում էին իրենց առևտուրը: 1643թ. գրված մի հիշատակարանում վաճառական Հակոբը մանրամասնորեն նկարագրում է ծովով և ցամաքով կատարած իր ճամփորդությունը և իրացրած բարեհաջող առևտուրը (ՀԺՀ XII 1984, 436):

Այցելելով հեռավոր երկրներ և լավ ծանոթ չլինելով տեղացիների բարքերին՝ երբեմն վաճառականների հաղորդած տեղեկությունները տարածվում էին իրարամերժ ու սարսափազդու այլակերպումներով, որոնք վեր էին ածվում հրաշապատում սյուժեների: Այս ամենի արձագանքները տեսանելի են նաև հայ դասական գրականության մեջ (Տերյան 1989, 158, Սայաթ–Նովա 1986, 302–311): Քրիստոնյա հայերի համար Արևելքն ուներ սրբազան նշանակություն, որտեղից էլ սպասվում էր Քրիստոսի երկրորդ գալուստը: Այդպիսի մոտեցումը բացատրվում է նաև այն պատկերացումներով, որ դրախտը գտնվում է Արևելքում, իսկ Չինաստանն իր բնական դիրքի շնորհիվ համարվում էր աստվածընտրյալ երկիր, որտեղից բացվում են «դրախտի դռները»[2]: Հեթում պատմիչի վկայությամբ Չինաստանը գտնվում է հենց դրախտի մոտ (Հեթում պատմիչ 1842, 6–7), ինչը նրան ավելի գրավիչ և բացառիկ է դարձնում հայերի աչքերում:

Նույն պատմիչը հայտնում է, որ «այնքան այլազան և հրաշագեղ բաներ կան այս երկրի մեջ (այսինքն՝ Չինաստանում–Թ.Հ.) և այնքան՝ նրբարվեստ, որ հազիվ թե որևէ մեկը համեմատվի նրանց հետ» (Նույն տեղում, 6): Հայաստանում հնագիտական պեղումների արդյունքում հայտնաբերվել են չինական խեցեղեն և հախճապակի (սելադոն), որի արտադրության մշակույթը առաջացել է

---

1 Ուշագրավ է, Նիկոլայ Միլեսկու Սպաֆարիի (1675–1678թթ. գլխավորում էր ռուսական դեսպանությունը դեպի Չինաստան) վկայությունը Չինաստանում իտալացի հայտնի ճանապարհորդ Մարկո Պոլոյի և հայ անվանի հոգևորական, միսիոներ Անտոն Սուլթանիեցու հետ հանդիպման մասին (Աբրահամյան 1967, 326, Մարտիրոսյան 1989, 92):

2 Հասա մինչև Չինումաչին, / Հասա մինչև ծովը ճերմակ,/
Տեսա երկրի ծայրը վերջին/ Եվ դրախտի դուռը կրակ (Տերյան 1989,158): Չինաստանի ծովափնյա առևտրական քաղաք Կանտոնում 1307 թվականից առաջ կառուցվել է հայկական մեծ և գեղեցիկ եկեղեցի՝ հարակից շինություններով, իսկ կանտոնաբնակ չինարեն լեզվի ուսուցիչ Հովհաննես Ղազարյանը անգլերենից չինարեն է թարգմանել Աստվածաշունչը, որը չինագետ գիտնականների վկայությամբ առաջին և լավագույն թարգմանությունն է չինարեն (Աբրահամյան 1967, 329–330):

Չինաստանում, իսկ արդեն 9–10–րդ դարերում Դվինի խեցեգործական արհեստանոցներում վարպետները, վերամշակելով հախճապակե խեցանոթների որոշ զարդեր, ստեղծում են տեղական նմուշներ՝ հախճապակյա թասեր, ափսեներ, խոշոր պնակներ, կճուճներ՝ գծադիր և դրոշմված, խորաքանդակ և այլ զարդերով, որոնք ինքնատիպ են և ունեն ժամանակի հայկական արվեստին հատուկ ոճ (Ժամկոչյան 1981, 97–98): Սանկտ –Պետերբուրգի Էրմիտաժի Արևելյան արվեստի բաժնի հետազոտող Մ. Կրեչետովայի հեղինակած հոդվածում ներկայացված խեցեղենի նմուշները վերաբերում են արդեն 18–րդ դարի վերջին քառորդին և 19-րդ դարի սկզբին, երբ հայ–չինական առևտրական կապերն այնքան էին զարգացել, որ հայ վաճառականների պատվերով չինացի արհեստավորները պատրաստում էին հայատառ մակագրություններով ճենապակե առարկաներ (Кречетова 1940, 346–350): Ի դեպ «Սասնա ծռեր» էպոսի պատումներից մեկի համաձայն՝ Սասնա դյուցազնական ծռերը ծնվում են Չինաստանի (Սինամգա=Սինամահավք=չինական թռչուն) թագավորի աղջկանից (Սասնա ծռեր 1979, 445–446): Պատումների մեծ մասում Սասունցի Դավթին սպանում է չինական աչքերով նրա դուստրը՝ ծնված Չմշկիկ Սուլթանից: Նշենք նաև, որ Խանդութի աչքերը համեմատվում են չինական բաժակի հետ[1], իսկ չար աչքի դեմ հմայական աղոթքներում օձի կաթը լցնում են չինական բաժակի մեջ («Կթեցի զկաթ՝ քասա չինին»), (ՀՀԺԱ 2006, 84), ինչը վկայում է Հայաստանում չինական ապրանքների առկայության մասին:

Տուրուբերան–Մուշից գրառված «Սարգիս» (ՀԺՀ XII 1984, 47–53), «Ձկան փորու թաս» (Նույն տեղում, 449–454), «Ակոբ» (ՀԺՀ XIII 1985, 276–281), և Կարճկան–Գոմսից գրառված «Դերվիշնիրն ու տղան» (ԲԱ, FA IV, 2467–2516) հեքիաթներում ձկան փորից գտած ոսկե (արծաթե) թասերն այնքան անձեռակերտ են, որ նրանց գեղեցկությունից հերոսներն ուշաթափվում են կամ գինովանում: Այդ չնաշխարհիկ թասերը խորհրդավոր են, ինչպես և նրանց ծագումը: «Սարգիս» հեքիաթում թագավորի աղջիկը կենակցում է թասատեր տղայի հետ՝ թասը ձեռք բերելու համար (ՀԺՀ XII 1984, 51): Ցուցանշական է, որ ոսկե թասի գայթակղությանը չի դիմանում անգամ թագավորը (ՀԺՀ XII 1984, 53, 453, ՀԺՀ XIII 1985, 280): «Հաբրմանի» (ՀԺՀ IV 1963, 15–26) հեքիաթում այնկողմնային աշխարհում հայտնված հերոսի՝ սիրուց վառվող մարմինը փորձում են հանգստացնել կավե, ճենապակե, երկաթե, պողպատե, արծաթե, ոսկե ծիսական սկահակների (գյուգյումներ) մեջ լցված ջրով: Վերոնշյալ բոլոր հեքիաթներում կախարդական թասերը հմայական գաղտնիմաստ են պարունակում և առնչվում են ծիսաառասպելական հնագույն պատկե-րացումներին:

Հետաքրքիր է նկատել, որ Հայաստան բառը չինարեն հնչում է «Յա–մեյ–նի–յա», որի հիերոգլիֆները նշանակում են «Ասիայի գեղեցիկ միանձնուհի», իսկ Չինաստանը մշտական անուն չուներ: Թագավորական հարստության փոխվելով՝ փոխվում էր նաև երկրի և ժողովրդի անվանումը: Մեր նախնիները Ճեն, Ճենք, Ճենաստան ասելով, հավանաբար, հասկանում էին չինական Խենան նահանգում գոյություն ունեցած Ճեն կոչված թագավորական հարստությունը, իսկ ճենազն ասելով՝ երկրի բնակիչներին, այստեղից էլ՝ ճենապակի, այսինքն՝ չինական ապակի: Չինաստան եվրոպական անվանումը անտիկ շրջանից կապված է «Խան» կայսրությանը նախորդած «Ցին» (մ.թ.ա. 221–206թթ.) թագավորական տան հետ (լատ. Siane, ֆրանս.Chine, անգլ. China):

1 «Թ’ենուր աչքեր կը խարցնես,/Չենու կթխեններ, լզճ, չենու կթխեններ», «Ենու աչքեր կը նմանի չինու քասայի» (Սասնա ծռեր 1936, 32, 284):

Մ. Խորենացու, Փ. Բուզանդի, Ղևոնդի, Ա. Շիրակացու, Վ. Արևելցու, Կիլիկիայի թագավոր Հեթումի՝ Չինաստանի մասին հաղորդած տեղեկությունների մի մասը վերաբերում է Մամիկոնյանների գաղթականության և նրանց նախարարական տան չինական ծագման հարցին (Խորենացի 1981, 268–269)[1], իսկ մի մասն էլ՝ այդ զարմանահրաշ երկրի հարստություններին: Մ. Խորենացու վկայությամբ «Նրանց աշխարհն սքանչելի է ամեն տեսակ պտուղների առատությամբ, զարդարված է գեղեցիկ բույսերով, ունի շատ սիրամարգ, արտադրում է առատ քրքում և մետաքս, անչափ շատ կան այնտեղ համուրներ, հրեշներ և էշայծամ կոչվածներ»: Հայկական հեքիաթներում այնքան ցանկալի համարվող Սինամահավքը (Սինամարք) ծագում է sin–չին և murg– թռչուն բառերից և նշանակում է չինական թռչուն, Սինամ թագավորն էլ, բնականաբար, Չինաստանի թագավորն է, իսկ ազգ սինեացվոցը՝ չինացիները:

XVI–XVIII դարերում հայերն այնպիսի դիրք և հեղինակություն ունեին Չինաստանում, որ իրենց ապրանքները տեղափոխում էին հայկական տարբերանշան ունեցող սեփական շոգենավերով, իսկ եվրոպացիները Չինաստան մուտք գործելիս, Ղ. Ալիշանի վկայությամբ, ապահովության համար հագնում էին հայկական տարազ՝ ներկայանալով իբրև հայ (Ալիշան 1893, 467): Ճիշտ է, XVIII դարի վերջերին Չինաստանում հաստատված անգլիական առևտրական ընկերությունները և մյուս եվրոպացի գաղութարարները հայերի ազդեցությունը համաշխարհային առևտրի մեջ նվազեցնելու նպատակով սկսեցին հալածել չինահայ վաճառականներին, բռնագրավել վերջիններիս նավերը: Վերոհիշյալ հիշողություններն արտահայտվել են նաև հայկական հեքիաթներում (քարավանների վրա հարձակում, ապրանքների բռնագրավում և այլն): Հայկական հեքիաթների հերոսները հաճախ քարավանատերերին ու ջահելներին խրատում են գիշերը ճանապարհ չգնալ: Հեքիաթների շարունակության մեջ մենք տեսնում ենք, որ խրատին չհետևողները պատուհասվում են կա՛մ հեղեղից, կա՛մ ավազակների հարձակումներից (ՀԺՀ VII 1979, 136–139; 458–463, ՀԺՀ IX 1968, 119–123, ՀԺՀ XV 1998, 160–168, ՀԱԲ 1983, 127–128, Գուրունյան 1991, 45–47):

Արաբ աշխարհագրագետ Ալ–Իստահրին վկայում է Հայաստանի մայրաքաղաք Դվինում արտադրվող բրդե հագուստների, գորգերի, բարձերի, բազմոցների, ղայթանների և հայկական արտադրության այլ իրերի, ինչպես նաև Դվինում արտադրվող մետաքսյա կտորների և տեղում «քիրմիզ» (որդան կարմիր) կոչված ներկով մահուդի ներկման մասին (СМОМПК 1901, 19): «Խոջա Մահմուդ, խոջա Ալի» (ԲԱ FA IV, 2325–2392) հեքիաթում ջհուդները խոջա Մահմուդի ապրանքի մեջ «յափմա կըրմըզ» են որոնում, այսինքն՝ կեղծ որդան կարմիր ներկ, որը գտնելու պարագայում, վաճառականին պիտի տուգանեն: Ճիշտ է, հեքիաթում ջհուդները զրպարտում են վաճառականին, սակայն հեքիաթը փաստում է յուր ժամանակին որդան կարմիրի բարձր պահանջարկի և շուկայում տվյալ ներկի կեղծ ապրանքանմուշների մասին: «Բայց Հայաստանում ամենից ավելի շատ տարածված էր գորգագործությունը, որը պետք է բավարարեր թե՛ տեղական պահանջները և թե՛ արտահանվեր արտաքին շուկաներ: Արաբ պատմիչների տեղեկությամբ հայերը հարկի դիմաց խալիֆայությանը տալիս էին նաև գորգեր» (Աբրահամյան 1946, 82): «Սիմոն կուպեցին հեքիաթում» (ՀԺՀ IV 1963, 319–329) Ստամբուլի թագավորի որդին

1 Վ. Արևելցի պատմիչը շեշտում է, որ Մամակ և Կոնակ եղբայրները, փախչելով Ճենբակուր արքայից, եկել են հայոց արքա Արտաշեսի մոտ և իրենց քաջության համար ստացել սպարապետի պաշտոնը և կոչվել Մամիկոնյաններ (Աշխարհացոյց Վարդանայ Վարդապետի 1960, 53-54):

իր հոր պալատում մի ամիս շարունակ հյուրընկալում է Սիմոն Կուպեցի տղային և պատասխան հրավերն ընդունում է՝ քայլելով Ստամբուլի պալատից մինչև հարուստ հայ վաճառականի դուռը փռած խալի խալիչայի վրայով: Եվ արևելք, և՛ արևմուտք արտահանվող հայկական գորգերի և դրանց վաճառքի մասին հարուստ տեղեկություններ է հաղորդում Ադամ Մեցը: Հայտնի է, որ հայկական արտադրության գորգերն արտահանվում էին ոչ միայն Արևելք, այլև Արևմուտք: Օմեյյանների խալիֆ ալ–Վալիդ Երկրորդի տանը պատերը և հատակը ծածկված էին հայկական գորգերով: Ալ–Ռաշիդի կինը նստում էր հայկական գորգի վրա, իսկ նրան շրջապատող կանայք հայկական բարձերի վրա (Мец 1973: 369):

Հայաստանում արտադրվող բազմատեսակ նուրբ կտորեղենները վկայում են հում նյութի և ներկի (Փարպեցի 1982, 23) տեղական մեծ պաշարների մասին: Հյուսվածքագործությունը ծաղկում էր ոչ միայն Դվինում և Անիում, այլև Երզնկայում: Հայաստանի և Երզնկայի մասին Մարկո Պոլոն հայտնում է. «Այս մի մեծ երկիր է: Սկսվում է մի քաղաքից, որ կոչվում է Արզինգա (Երզնկա), ուր հյուսում են աշխարհի լավագույն բեհեզները (buckram): Երկրի ժողովուրդը հայեր են» (Հակոբյան 1932, 48): Հյուսվածքեղենի համար օգտագործում էին բուրդը, բուսական թելերը և շերամի որդի արտադրած մանրաթելը, որով հպարտանում է միջնադարյան առակի թթենին, «զի սաղարթ իւր նիւթ է մետաքսայ» (Գրական հուշարձաններ 1951, 50–51):

Կ. Գանձակեցին նշում է, որ մոնղոլների վարած դաժան հարկային քաղաքականության համաձայն՝ արհեստավորները նույնպես հարկատու էին պետությանը (Գանձակեցի 1982, 260): Խոսքը դարբինների, շապարարների (ծեփարարներ) մասին է, որոնք կերպասներ և բրդե կտորեղեններ ներկող արհեստավորներ էին (Աբրահամյան 1946, 75): Իսկ Արաբական տիրապետության տարիներին, հատկապես VII–VIII դարերում Օմեյյանների օրոք մտցված հարկահանության նոր՝ բնամթերքի միջոցով կատարվող կարգը, Հայաստանում ստեղծում է տնտեսական ծանր վիճակ: Շիրակից գրառված «Ծանր հարկեր» (ՀԺՀ IV 1963, 441–442) հեքիաթում դերվիշի շոր մտած թագավորի և վեզիրի ծարավը այգեպանը հագեցնում է իր այգում աճող նռան հյութով: Միայն մեկ նռան հյութը բավարարում է երկուսին:

«Բը էդ բաղեն ինչքա՜ն օքուտ կը քաղե բաղպանճին,– մտածում է թագավորը,– Ես մինչի հիմի հարկեր չեմ դրե ըդունց վրեն» (Նույն տեղում, 441):

Պալատ վերադառնալով՝ թագավորը հարկադրման է ենթարկում նաև այգեպաններին: Երկիրը հայտնվում է ծանր դրության մեջ: Երկու–երեք տարի հետո ծպտված թագավորն ու վեզիրը դարձյալ այցելում են այգեպանին և ջուր են խնդրում: Այս անգամ այգեպանը մի չորացած նուռ է բերում, քամում է, քամում, բան դուրս չի գալիս: Թագավորը հարցնում է, թե ինչպես եղավ, որ «էրկու–իրեք տարի առաջ էկա էս բաղը, ջուր ուզեցի. դու բերեցիր մի նռով էրկու հոգի կշտացուցիր:Հիմի սաղ բաղեն մեզի ընչի՞ չը կրցար ջուր խմցներ» (Նույն տեղում):

–Էյ,– ըսավ,– դերվիշ բաբա, քու հերըդ օրհնըվի, մեր թագավորը էման բանըմ չէրավ, օր բաղը բաղպանճին տիրեր խնամեր, օր շատ բան էղնիր:

–Ի՞նչ էրավ թագավորը,– հարցուց դարվիշը:

–Ի՞նչ պըտի էներ, հարկերը էնքան դրեց, օր չկրցանք տկեն դուս գայինք, բաղին էլ չաշխատանք, գնաց, չորցավ:

Նորեն թագավորը գնաց թախտը, հարկերը բաշխեց, երկիրը խաղաղացավ, հարստացավ» (Նույն տեղում, 442): Ուշագրավ է հեքիաթի հերոսի վերաբերմունքը

անխնա հարկահանության, մաքսային տուրքերի վերաբերյալ, որը, ցավոք, այսօր նույնպես շարունակում է մնալ արդիական:

Ամփոփելով բանահյուսական, մատենագրական, հնագիտական տվյալները և մասնավորապես հայ ժողովրդական հեքիաթներում առկա համապատասխան տեղեկությունները՝ քննվող թեմայի վերաբերյալ, կարող ենք ասել.

1. Հայերը հնուց անտի դրացիական կապեր են ունեցել հարևան ու հեռավոր ազգերի հետ ու ներգրավված ենք եղել արևելքի ու արևմուտքի, հյուսիսի և հարավի պատմամշակութային և առևտրատնտեսական միջազգային կարևոր գործընթացներում:

2. Հայ ժողովրդական հեքիաթներում Արևելքն ընկալվում է իբրև առասպելական շքեղության, ոսկեհուռ զարդերի ու անձեռակերտ գործվածքների հնամշակութային խորհրդանիշ, որտեղից բերվող կախարդական, իրերն ու առարկաները կիրառական նշանակությունից առավել ունեն ծիսաառասպելական իմաստավորում:

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբրահամյան Ա., (1967), *Համառոտ ուրվագիծ հայ գաղթավայրերի պատմության*, հ. Բ, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:

Աբրահամյան Վ., (1946), *Արհեստները Հայաստանում IX– XIII դդ.*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Ալիշան Ղ., (1893), *Սիսական, Տեղագրութիւն Սիւնեաց աշխարհի*, Վենետիկի Մխիթարայ վանս, ի ս. Ղազար:

Աշխարհացոյց Վարդանայ Վարդապետի, (1960), Քննական հրատարակութիւն Հայկ Պէրպէրեանի, Բարիզ, «Արաքս» հրատ.:

Գանձակեցի Կ., (1982), *Հայոց Պատմություն*, Աշխարհաբար թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները Վ. Առաքելյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:

Գրական հուշարձաններ, (1951), Մ. Գոշ, *Առակներ*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Գուրունյան Հ., (1991),*Համշենահայ բանահյուսություն*, Երևան, «Լույս» հրատ.:

Ժամկոչյան Ա., (1981), Միջնադարյան Հայաստանի հախճապակին 9–14–րդ դարերում.– *Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները*, թիվ 10, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Իբն–ի Բատուտա,(1940), *Օտար աղբյուրներ հայերի մասին, Արաբական աղբյուրներ*, Քաղեց և թարգմանեց Հ. Աճառյան, Երևան, Պետական համալսարանի հրատ.:

Լաստիվերցի Ա., (1971), *Պատմություն*, Թարգմանությունը Վ. Գևորգյանի, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

Կաղանկատուացի Մ., (1983), *Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի*, Քննական բնագիրը և ներածությունը՝ Վ. Առաքելյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հակոբյան Հ., (1932), *Աղբյուրներ Հայաստանի և Անդրկովկասի պատմության*, Ուղեգրություններ, հ.Ա, (ԺԳ–ԺԶ դար), Երևան, Հրատ. Մելքոնյան ֆոնդի:

Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, (1983) (այսուհետ՝ՀԱԲ), Ռ. Գրիգորյան հ. 14, (Գեղարքունիք), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշատակարաններ (1984), (այսուհետ՝ ՀՁՀ), (1641–1660), հ. Գ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հայզինգա Յ., (2007), *Homo Ludens, Մշակույթի խաղային տարրի սահմանման փորձ*, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ.:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետ՝ ՀԺՀ), (1959), հ. I, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1959), հ. II, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1962), հ. III, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1963), հ. IV, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1966), հ. V, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1979), հ. VII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1977), հ. VIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1968), հ. IX, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1984), հ. XII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1985), հ. XIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1998), հ. XV, Երևան, «Ամրոց» հրատ.:

ՀԺՀ, (2009), հ. XVI, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Հայ ժողովրդի պատմություն,(1971), (այսուհետ՝ ՀԺՊ) հ. I, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հայ հմայական և ժողովրդական աղոթքներ, (2006), (այսուհետ՝ ՀՀԺԱ) Աշխատասիրությամբ՝ Ս. Հարությունյանի, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ.:

Հայրապետյան Թ.–ի անհատական գործուղման նյութեր, (այսուհետ՝ ԱԳՆ) Արցախ, տետր № 1, 2006:

Հեթում պատմիչ, (1842), *Պատմութիւն թաթարաց, յեղեալ ի լատին օրինակէ ի հայ բարբառ*, Ի Վենետիկ, ի տպարանի սրբոյն Ղազարու:

Հերոդոտոս, (1986), *Պատմություն ինը գրքից*, թարգմ. Ս Կրկյաշարյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ (այսուհետ՝ ԲԱ):

Մանանդյան Հ., (1940), *Հայաստանի քաղաքները 10–11–րդ դարերում*, Երևան, Արմֆանի հրատ.:

Մարտիրոսյան Հ., (1989), Հայաստանը Մետաքսի ճանապարհի խաչուղիներում.– *Պատմաբանասիրական հանդես*, №, 4, էջ 85–94:

Մովսիսի Խորենացվոյ Պատմութիւն Հայոց, (Խորենացի) (1981), Քննական բնագիրը Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ.:

Սայաթ–Նովա.– *Հայ դասական քնարերգություն*, (1986), հ. 2, Երևան, «Սովետական գրող»:

Սասնա ծռեր, (1936), հ. Ա, Երևան, Հայպետհրատ:

Սասնա ծռեր, (1979), հ.Գ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Ստեփաննոսի Սիւնեաց եպիսկոպոսի Պատմութիւն տանն Սիսական, (Ստեփանոս Սյունեցի), (1861) Մոսկվա, Տպարան Լազարեան Ճեմարանի արեւելեան լեզուաց:

Ստեփանոսի Տարօնեցւոյ Ասողկան, (1885), (Ստեփանոս Ասողիկ), *Պատմութիւն տիեզերական*, Ս. Պետերբուրգ, տպ. Ի. Ն. Սկորոխոդովի:

Փարպեցի Ղ., (1982), *Հայոց Պատմություն*, Քննական բնագիրը Գ. Տեր–Մկրտչյանի և Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ.:

Օրբելի Յ., (1911), *Անւոյ աւերակները*, Վաղարշապատ, Ելեքտրաշարժ տպարան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի:

Мец, Адам (1973). *Мусульманский Ренессанс.* Москва: Наука.

Бродель Ф. (1988). *Игры обмена: Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XIII вв.*, (перевод с французского Л.Е. Куббеля), т.2, Москва: Прогресс.

Кречетова, М. (1940). Несколько китайских фарфоровых предметов с армянскими монограммами.// *Труды отдела Востока Эрмитажа*, т.3, Москва–Ленинград.

Мартиросян, А. (1996). *На Великом шелковом пути.* Ереван: Гитутюн.

Менандян, Я. (1954). *О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен.* Ереван: ЕГУ.

Сборник материлов для описания местностей и племен Кавказа (1901), (далее СМОМПК) выпуск двадцать девятый, Тифлис, Типографии: Канцелярии Главноначальствующего гражд. частью на Кавказе и К. Козловского.

Страбон (1964). *География.* Москва: Наука.

Tamar Hayrapetyan

THE ORIENT IN ARMENIAN FOLKTALES

Summary

The geographical location of Historical Armenia greatly contributed to the discovery of Oriental culture and lifestyle. One of the main routes of the Great Silk Road ran through Armenia. Many Armenian cities (Artashat, Dvin, Ani, Artsni, Kars and others) were located along the Silk Road and so were directly involved in trade and business contacts. By the Silk Road Armenia had trade business with the ports of the Black and the Mediterranean Seas as well as with Persia, Mesopotamia, Egypt, India and China. Armenian folklore and manuscript sources provide diverse records on trade relations with Oriental countries. The folktales have preserved unique details of caravan and sea trade, barter exchange and money circulation. The heroes of Armenian folktales seek their fortune in Isfahan, Aleppo, Tehran, and Baghdad and even in the City of Brass. Due to the mentioned sources we can state that since earliest times Armenians have had favourable relations with Oriental peoples and built economic, commercial and cultural relations with them.

Էսթեր Խեմչյան

ԱՐԵՎԵԼՔԻ ՊԱՏՄԱՎԻՊԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ՏԱՎՈՒՇԻ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հայ ազգը, դարեր շարունակ ապրելով Հայկական լեռնաշխարհում, շրջապատված է եղել այլազգի հարևաններով, որոնց հետ ունեցել է տնտեսական, քաղաքական, մշակութային փոխառնչություններ: Դարավոր շփումներն իրենց կնիքն են դրել հատկապես ժողովրդական բանահյուսության վրա: Արևելյան ժողովուրդների բազմաշերտ ու հարուստ բանահյուսական ավանդույթը տարբեր ճանապարհներով մուտք է գործել Հայկական լեռնաշխարհ, ընդունվել տեղացի բանասացների կողմից: Եկամուտ բանահյուսական արժեքները նոր երանգ, մոտիվներ ու սյուժեներ են բերել իրենց հետ, որոնք կամ ձուլվել են տեղական բանահյուսական ժանրերին կամ, դառնալով հայաշունչ, շարունակել են ինքնուրույն գոյությունը՝ ընկալվելով որպես օտարածին միավոր: Արևելյան թեմատիկան հատկապես վիպական բանահյուսության մեջ է պահպանվել: Տավուշի բանահյուսական ժառանգության քննությունը ի հայտ է բերել արևելյան թեմատիկայով ու պատմավիպական կերպարների դրսևորումներով մեծաքանակ նյութ, որը պատերազմների, կոտորածների, բռնագաղթերի, համաճարակների պատճառով ազգաբնակչության տեղաշարժերի հետևանք է: 19–րդ դ. վերջում և 20–րդ դ. սկզբին Տավուշի մարզի տարածքի ազգաբնակչությունը իրենից ներկայացնում էր եռաշերտ մի հանրություն՝ բաղկացած տեղաբնիկներից, որոնք Շահ Աբասի բռնագաղթից հետո հրաշքով փրկված ու լեռներում ապաստանած տեղացիների հետնորդներն էին, վերաբնակներից, որոնց մի ստվար հատվածը 18–րդ դ. վերջին Արցախից և 19–րդ դ. սկզբին Արարատյան դաշտից տեղափոխվածներն էին և վերջապես 20–րդ դ. սկզբին ցեղասպանության հետևանքով գաղթած արևմտահայ հատվածի փոքրաթիվ ներկայացուցիչներից (ՀԱԲ XXI 2000, 5–6; ՀԱԲ XXV 2008, 9–10): Տավուշի ազգաբնակչության յուրաքանչյուր ազգագրական խումբ ուներ իր ուրույն սովորույթները, հավատալիքները, նիստ ու կացը, բառ ու բանը, որոնք միաձուլվելով ստեղծեցին մի ընդհանուր ազգագրական–բանահյուսական ինքնատիպ ժառանգություն:

Տավուշի բանահյուսական ժառանգության մեջ հատկապես ուրույն տեղ են գրավում այն հրաշապատում և իրապատում հեքիաթները, զրույցները, ավանդությունները, որոնց հերոսները փոխառնված են արևելյան ժողովուրդների բանահյուսական ավանդույթից և հանրահայտ պատմավիպական կերպարներ են:

Տավուշի բանահյուսության մեջ հիմնականում առկա են Սողոմոն իմաստունի, Ալեքսանդր Մակեդոնացու, Դանանդա Բահլուլի, Խիկար իմաստունի, Լոխման Հեքիմի, Լենկ Թեմուրի, Շահ Աբասի, Նադիր շահի անունների շուրջ հյուսված զրույցներն ու պատմությունները: Վերոհիշյալ պատմական դեմքերը իդեալականացվելով ու վիպական հերոսին բնորոշ գծեր ձեռք բերելով և

հեռանալով իրենց պատմական նախատիպից՝ դարձել են պատմավիպական հերոսներ:
Սողոմոն իմաստունի մասին հեքիաթները, զրույցներն ու ավանդությունները սիրված ու տարածված էին Տավուշի մարզում և բանասացների երկացանկում կարևոր տեղ էին գրավում: Տավուշի սողոմոնյան պատումների հիմնական մոտիվներն են.
ա) Սողոմոնը կնոջ պահանջով թռչունների ոսկորներից պալատ է կառուցում:
բ) Սողոմոն իմաստունը հասկանում է կենդանիների ու թռչունների լեզուն, սակայն իր իմացության գաղտնիքը չի կարող բացահայտել, որովհետև կմահանա:
գ) Աղքատ մարդը խոնարհաբար դիմում է Սողոմոնի օգնությանը և նրա խորհրդով հարստանում: Հարստանալուց հետո նա սկսում է ամբարտավան տոնով խոսել Սողոմոնի հետ, որի համար Սողոմոնը նրան պատժում է սխալ խորհուրդ տալով:
դ) Սողոմոն իմաստունը միջամտում է թագավորի դատին և օգնում է աղքատին խույս տալ մահապատժից:
ե) Սողոմոն իմաստունը և իմաստուն Եփրեմվերդին մրցում են իրենց գիտելիքներով:
Սողոմոն իմաստունի բանահյուսական կերպարը լայնորեն տարածված էր մերձավորարևելյան ժողովուրդների բանահյուսական ավանդույթում: Նրա կերպարի ձևավորման ճանապարհին ժողովրդական բազմաբնույթ զրույցները ու պատմական դեպքերը միավորվել, վերաշարադրվել, վերաիմաստավորվել ու ձեռք են բերել ժողովրդական զանգվածների հոգեկան ու գեղագիտական պահանջները բավարարող բանահյուսական խորիմաստ ստեղծագործություններ դարձել, որոնց կայացմանը նպաստել է նաև Աստվածաշունչը:
Աստվածաշնչում ներկայացված սողոմոնյան դարաշրջանի Իսրայելի պատմությունը գրի է առնվել ավելի ուշ և պատմական արժանահավատ տեղեկություններին զուգահեռ կազմողներն օգտագործել են նաև սերնդից սերունդ անցած ժողովրդական ավանդությունները, առասպելներն ու զրույցները՝ պատկերն ավելի գունագեղ դարձնելու համար: Ըստ Աստվածաշնչի՝ Սողոմոնը, ժառանգելով իր հոր՝ Դավիթի գահը, ողջակեզ է մատուցում աստծուն (Եհովային) և խնդրում իմաստություն՝ ժողովրդին դատելու և բարին ու չարը ճիշտ որոշելու համար (Աստվածաշունչ 1994, 428–429, Գ Թագ.: 2,3): Եվ քանի որ նա չի խնդրում ո՛չ երկարակեցություն, ո՛չ հարստություն և ո՛չ էլ թշնամիներին ոչնչացնելու կարողություն, աստված նրան շնորհում է ոչ միայն իմաստություն, այլև՝ այն ամենը, ինչ նա չի խնդրել:
Սողոմոն թագավորի 40–ամյա իշխանությունը նշանավորվել է խաղաղությամբ, շինարարական վերելքով և բուռն առևտրական հարաբերություններով, հատկապես ծովային առևտրով, որոնց արդյունքում Իսրայելը դարձել էր բարգավաճող երկիր: Սողոմոնի իմաստության, հարստության, արդարադատության հռչակը տարածվել է շրջակա երկրներում: Ըստ Աստվածաշնչի՝ նա իր ժամանակաշրջանի ամենաիմաստուն և բազմակողմանի զարգացած մարդն էր, որը հրաշալի գիտելիքներ ուներ բուսական ու կենդանական աշխարհի մասին, հեղինակ էր 3000 առակի և 1005 երգերի: Նրան վերագրված առակների ու «Երգ երգոցի» բանասիրական ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ թե՛ առակները և թե՛ երգերը իրենց վրա կրում են եգիպտական մշակույթի ազդեցությունը, ինչպես նաև արձանագրվել է այն փաստը, որ մինչև Սողոմոնի

թագավորության տարիները գոյություն են ունեցել հին հրեական աֆորիզմների ժողովածուներ, որը հատուկ էր նաև մերձավորարևելյան մյուս ժողովուրդների (շումերներ, ասորացիներ, քաղդեացիներ, փյունիկեցիներ) հոգևոր մշակույթին (ИВЛ I 1983, 291): Համեմատությունները ցույց են տվել, որ աստվածաշնչյան Սողոմոնի առակաց գիրքը բազմաթիվ փոխառություններ ունի այդ հին ժողովածուներից (Կոսիդովսկի 1970, 437):

Անկասկած Սողոմոնի հռչակը դեռևս իր կենդանության օրոք նպաստել է, որ Իսրայելում և հարակից երկրներում նրա անվան շուրջը հյուսվեն բազմաթիվ զրույցներ ու պատմություններ: Մուսուլմանական առասպելաբանական ավանդույթում Սողոմոնը կոչվում է Դավիդի որդի Սուլեյման և մտել է մուսուլմանական Սուրբ գրքի՝ Ղուրանի մեջ: Ըստ Ղուրանի՝ Սուլեյմանը իմաստությանը զուգահեռ (Коран 1986, 271, 21:78:79) տիրապետել է բազմաթիվ հրաշագործությունների, իր նպատակներն իրագործելու համար օգտվել է թռչունների և ջիների ծառայություններից (МНМ II 1988, 475):

Սողոմոն իմաստունի և՛ աստվածաշնչյան, և՛ վիպական կերպարը, մուտք գործելով Հայկական լեռնաշխարհ, հիմնավորապես հաստատվել է այնտեղ ու ակտիվորեն շրջանառվել: Սողոմոն իմաստունին անդրադարձել են հայ պատմիչները և միջնադարյան բանաստեղծները: X–XIV դդ. միջնադարյան ժողովրդական երգերում տարածված հոգու և մարմնի վիճաբանության մոտիվը խնդիր ուներ քննելու, թե որն է առաջնային, հոգի՞ն, թե՞ մարմինը՝ իր բազում գործերով: Եվ հոգին, որպես իր իրավացիության հաստատում, օրինակ է բերում և՛ աստվածաշնչյան հերոսներին, և՛ իրենց մեծագործություններով հայտնի պատմական դեմքերին, որոնք անցել–գնացել են, և ոչինչ չի մնացել բացի հուշից:

Արի՛, իմ տխմա՛ր մարմին,
Բե՛ր, տեսնունք, ո՛ւմ է մնացած,
Չի՛ մնաց Աբրահամու,
Որ Սահակ մատաղ էր կտրած

Չի՛ մնաց Իսրայէլ[ին],
Ի Մովսէս աստուած էր խօսած,
Չի՛ մնաց որդոյն Դաւիթի,
Սողոմոն տաճար էր շինած:

Չի՛ մնաց ***Անկանդար Զուլղարին***,
Որ աշխարհս զաւթ էր արած,
Կռապաշտ, աստուածապաշտ
Եւ մեծամեծ թագաւորաց (Մնացականյան 1956, 401–402):

Միջնադարյան ժողովրդական իմաստասիրությունը հանգել է այն եզրակացության, որ մահվան հանդեպ անզոր են թե Սողոմոնի կառուցողական հանճարը, թե հարստությունն ու իմաստությունը, և կյանքում ամեն ինչ ունայն է ու անցողիկ:

Դըժոխքն՝ քան ըզքեզ լեղի
Եւ յետոյ զայն այլ կու բերես.
Սողոմոն յիշեաց զքեզ

Ու ասաց. «Եղո՛ւկ, վա՜յ եմ ես»:
Աւա՜խ, իմ կենճ արևուս,
Կու մեռնիմ, այլ ճարակ չունիմ:

Զի՞նչ օգուտ ***զիմաստութիւն,***
Քան զանգետ աղքատ մեռայ ես.
Անմեղք ի աշխարհիս եկի
Ու մեղօք գընամ սներես (Մնացականյան 1956, 599):

Սողոմոն իմաստունի կերպարը հատկապես մեծ տեղ է գրավել ժողովրդական ավանդազրույցներում: Աստվածաշնչյան ավանդությունների հիման վրա հայկական միջավայրում ստեղծվել են նոր զրույցներ, որոնք սփռվել են ողջ Հայաստանով մեկ: Տավուշի մարզի բանահյուսական ժառանգության մեջ զգալի թիվ են կազմում սողոմոնյան սյուժեներով զրույցներն ու ավանդությունները[1]:

Բանահյուսական բոլոր ստեղծագործություններում նրան բնորոշող առաջնային հատկանիշը իմաստությունն է, թեև պատումների որոշակի սյուժեներում առկա են նրա ոչ այնքան իմաստուն որոշումները, որոնց հետևանքով անխուսափելի են վատթարագույն հետևանքները: Ըստ Աստվածաշնչի՝ Սողոմոնը եգիպտական փարավոնի դստեր հետ ամուսնանալուց հետո ծավալում է ակտիվ շինարարական գործունեություն (Աստվածաշունչ 1994, 428, Գ Թագ.: 2,3), սույն պատմական փաստը հիմք է հանդիսացել բանահյուսական սյուժեների մի ողջ շարքի ստեղծման, որի տարբերակներում Սողոմոնը կնոջ պահանջով պետք է թռչունների փետուրներից պալատ կառուցեր[2]: Տավուշյան տարբերակներում կինը պահանջում է թռչունների ոսկորներով պալատ կառուցել (ըստ արևելաալավոնական հեքիաթային համացույցի՝ СУС–ВСС, 983*), Սողոմոնը, անսալով կնոջ պահանջին, հրամայում է բոլոր թռչուններին՝ ներկայանալ և սկսում է մորթել տալ նրանց: «Սողոմոն իմաստունն ու կռապաշտ թաքավըրի աղջիկը» (ՀԺՀ VI, 1973, 573) իրապատում հեքիաթում թռչունների արքան հրաժարվում է ներկայանալ Սողոմոնին, որովհետև չի վստահում մարդ–արարածին: Երբ Սողոմոնը նրա հետևից ուղարկում է աղավնուն, թռչունների արքան դարձյալ անվստահություն է հայտնում և պատմում մի առակ՝ սիրով ապրող ամուսինների ու տղամարդու մահից անմիջապես հետո կնոջ անհավատարմության մասին՝ իր վարքագիծն արդարացնելու և Սողոմոնին չվստահելու համար: Դրան հակառակ՝ աղավնին իր մեկնակերպն է ներկայացնում՝ պատմելով կանացի հավատարմության մասին դասական մի օրինակ, որով համոզում է թռչունների արքային՝ ներկայանալ Սողոմոնին: «Սողոմոն իմաստունն ու սայի դուշը» (ՀԱԲ XXI, 2000, 131, N 35 (35) հեքիաթում սյուժեն գրեթե նույն ձևով է զարգանում, և Սողոմոն իմաստունին չներկայացող սայ դուշին համոզողը շունն է, որը, ըստ սայ դուշի, աշխարհում ամենավստահելին է: Սայ դուշի այս փաստարկը Սողոմոնին խորհելու տեղիք է տալիս և, իր կասկածները փարատելու համար, երեք հարց է առաջադրում և՛ սայ դուշին, և՛ թռչունների արքային: Նրանց պատասխաններն ի դերև են հանում Սողոմոնի անմիտ որոշումը, և նա հրաժարվում է իր մտադրությունից. «Ախպեր, տու ինձանից իմաստուն ես, ազատ եք, տուք էլ, սաղ ծեր ղշերի ցեղն էլ» (ՀԺՀ VI 1973, 576): Բանահյուսական ավանդույթում հարց ու պատասխանի, այլաբանության ու գաղտնախոսության միջոցով ճշմարտությունը, իրողությունը, դիմացինի գիտելիքներն ու իմացությունը վեր հանելը տարածված հնարք է: Մարդու և թռչունի հակամարտությունը լուծելու համար առաջադրված հարցերի պատասխանից է

կախված հետագա դեպքերի զարգացումը: «Իմաստուն» Սողոմոնը դեռևս չի զգում իր արարքի անմտությունը և ակնկալում է պատասխան, որով պետք է առաջնորդվի և կատարի իր հետագա քայլը: Սողոմոնի առաջադրած հարց–հանելուկների նպատակը թռչունների արքային և սայ դուշին փորձության ենթարկելն ու նրանց մտավոր կարողությունները, խելամտությունը, սրամտությունն ու աշխարհաճանաչողությունը պարզելն է: Սովորաբար հեքիաթներում խնդրի լուծման բանալին ամփոփված է հարցի պատասխանի մեջ: Սողոմոնյան սյուժեներում նույնպես փորձությունը երեք հարցով է սահմանափակվում: Հեքիաթի տարբերակներում հարցերը միմյանցից տարբերվում են, բացառությամբ գլխավոր հարցի, այն է՝ «Աշխարհիս մարթն ա շա՞տ, թե՞ կնիկը», որի պատասխանով թռչունները Սողոմոնին հասկացնում են, որ նա էլ կանանց թվին է պատկանում, կանացի մտածողություն դրսևորելով և մեղք է գործում աշխարհի թռչունների նկատմամբ: Մրցակցությունը թռչունի և Սողոմոնի միջև ի հայտ է բերում առաջինի խելամտությունը և նույնիսկ կարելի է ասել, մտավոր առավելությունը Սողոմոնի նկատմամբ: Վերոհիշյալ սողոմոնյան սյուժեներում ակնհայտ են թռչնաշխարհի մասին նախնական պատկերացումներն ու նրանց շուրջ ստեղծված ավանդությունները: Առասպելաբանության մեջ թռչունները մարմնավորում են հաջողության, հարստության, պտղաբերության գաղափարը: Թռչուններին ոչնչացնելով՝ Սողոմոնը երկրի վրա փաստորեն ոչնչացնում է այն ամենը, ինչը կյանքի գրավականն է: Թռչունների արքային իր մոտ հրավիրելու համար Սողոմոնը նախ հերթականությամբ ուղարկում է ագռավին, չարթին (կաչաղակ) և հոպոպին ու արդյունքի չի հասնում: Ի վերջո ուղարկում է աղավնուն: Աղավնին քրիստոնեական առասպելաբանական ավանդույթում խորհրդանշում է սուրբ հոգին, ինչպես նաև հանդիսանում է մահվան համբավաբեր (МНМ II 1988, 346–349), հետևաբար նվիրակ–աղավնին թռչունների արքայի մոտ անվստահություն է առաջացնում. «… խանին էիտբար չի կա, նա ինձ լավ պանի չի կանչըմ» (ՀԺՀ VI 1973, 573): Ինչպես սողոմոնյան մյուս սյուժեները, այս սյուժեներով պատումներին նույնպես բնորոշ է ավարտ՝ ստուգաբանական ավանդությամբ, որն ընդլայնում է պատումի ճանաչողական սահմանները: Ըստ Ս. Հարությունյանի՝ հայոց կենդանական աշխարհի առասպելներում կենդանիներն ու թռչուններն իրենց այս կամ այն հատկանիշը ձեռք են բերել առասպելական որևէ նախադեպի հետևանքով: Նախադեպերը, ըստ արարման բաժանելով փուլերի, Ս. Հարությունյանը երրորդ փուլը կապում է աստվածաշնչյան հերոսների հետ (Հարությունյան 2000, 314): Հայկական առասպելներում, հեքիաթներում և ավանդազրույցներում այս փուլը կապվում է նաև Սողոմոն իմաստունի հետ, որի կամքով ու ցանկությամբ թռչունների որոշ տեսակներ ձեռք են բերում որևէ հատկանիշ: Ըստ «Սողոմոն իմաստունն ու սայ դուշը» պատումի՝ աշխարհը դեռ նոր է ստեղծվել, և շատ իրողություններ դեռևս ձևավորման գործընթացի մեջ են: Սողոմոն իմաստունը որպես երախտագիտության նշան անհնազանդ ու խելամիտ թռչունին անվանում է սայ և որպես ուտելիք հատկացնում է օրը մեկ ձի: Մշո, Մամռտանի, Կարսի և Ախուրյանի պատումներում[3] անհնազանդ թռչունը բուն է (կունդո), որին անհնազանդության համար Սողոմոնը անիծում է, որ կուրանա, բայց երբ համոզվում է, որ նա իրավացի է, նրան պարգևատրում է օրական երեք ճնճղուկով. «Տրա համար էլ չուր մկա, օրը իրեք ճնճուղ կուկյան կընգյնեն բվի առեճ, մեկ առավոտ կուտի, մեկ՝ իրիկուն, մեկ կբաշխի աստծուն: Մինչև հիմա էդպես է»[4]: Նույն կերպ ստուգաբանվում է նաև չղջիկի անփետուր լինելու հանգամանքը: Չղջիկը թագավորի հրամանով բոլորից շուտ է ներկայանում և, պատ-

ճառաբանելով, որ ձագուկներ ունի ու չի կարող երկար սպասել, փետուրները թափում և գնում է. «Էտոր խամար էլ չուր մկա շավռավինոյի վրեն բմբուլ չկա»:

Ինչպես երևում է բերված օրինակներից, սողոմոնյան սյուժեները և՛ խրատաբանական, և՛ ճանաչողական գործառույթ ունեն, որը պայմանավորված էր պատումները ստեղծողների՝ իրենց շրջապատող աշխարհը ճանաչելու և շատ երևույթներ մեկնաբանելու ու բացատրելու ցանկությամբ: Հատկանշական է նաև Սողոմոն իմաստունին որպես մրցակից բվի հանդես գալը, որի իմաստությունը սյուժեի ընթացքում ակնհայտ է դառնում: Այսինքն՝ նա կարողանում է հակակշռել իմաստությամբ հռչակված Սողոմոնին: Առասպելաբանական ավանդույթը բվին օժտել է իմաստության հատկանիշով: Հունական առասպելաբանության մեջ բուն իմաստության խորհրդանիշն է և հանդես է գալիս իմաստության աստվածուհի Աթենաս–Պալլասի հետ (МНМ I 1987, 125–129): Աներկբա է, որ սողոմոնյան սյուժեներն իրենց խորքում պահել են առասպելաբանական տարրեր: Ըստ Ղուրանի՝ քամին նույնպես ենթակա էր Սուլեյմանին (Коран 1986, 272,374, 21:81, 38:35): Տավուշյան իրապատում հեքիաթում Սողոմոն իմաստունն ինքն է օժտված քամի դառնալու հատկությամբ. «– Ես էլ,– ասըմ ա,– իմաստուն Սողոմոնն եմ,– ասըմ ա ու հա՛ անհայտանըմ, քամի ա տառնըմ ըտիան կորչըմ» (ՀԱԲ XXV 2008, №72 (72), 208):

Այդ հատկությունը, գումարվելով մարդկանց մտքերը կարդալու նրա ունակությանը, հնարավորություն է տալիս հասու դառնալու շրջապատում տիրող անարդարությանը և, միջամտելով թագավորական անարդար դատին, փորձությունից ազատելու թշվառ աղքատին (ՀԱԲ XXV 2008, №72 (72), 206–208):

Սողոմոնի կերպարանափոխությունը և կենդանիների լեզուների իմացությունը բացահայտում է նրա կերպարի աղերսը առասպելաբանական պատկերացումների հետ, ինչպես նաև նախաստեղծ ավանդական մոտիվների փոխանցումն ու մթագնված գոյությունը ավելի ուշ շրջանի ավանդազրույցների ու հեքիաթների մեջ:

Հայ բանահյուսության մեջ հայկական Ալեքսանդրապատումը ձևավորվել է փոքրասիական և միջագետքյան տարածաշրջաններից երկիր թափանցած ալեքսանդրյան սյուժեների և Ալեքսանդրի մասին պատմությունների, հատկապես հայերեն թարգմանված Կեղծ–Կալիսթենեսի պատմության հիման վրա (Խեմչյան 2002, 29):

Եկամուտ ալեքսանդրյան սյուժեները, հայկական միջավայրում պարարտ հող, ձևավորված ավանդույթ, մոտիվային կայուն ժառանգություն, առասպելաբանական հստակ պատկերացումներ և մտածողություն գտնելով, ոչ միայն ձուլվել են հայ բանահյուսական ժառանգությանը, այլև, տեղայնանալով ու ազգային նկարագրին բնորոշ ինքնատիպ գունավորում ստանալով, հարստացրել են և՛ ալեքսանդրյան սյուժեների երկացանկը, և՛ հայ վիպական բանահյուսությունը (Խեմչյան 2010, 495):

Ալեքսանդրյան սյուժեներն ընդգրկում են Ալեքսանդր Մակեդոնացու կյանքի բոլոր փուլերը՝ ծնունդից մինչև մահ և սերտորեն կապված են միմյանց հետ (Խեմչյան 2006, 94): Տավուշում գրառված սյուժեներից մեկը (ՀԱԲ XXI 2000, 132) խարսխված է կանխագուշակության վրա և ներկայացնում է Ալեքսանդրի ծնունդն ու կյանքի դրվագները՝ իր աշխարհակալական նկրտումներով: Ըստ այդ պատումի՝ երբ Մակեդոնացին ծնվում է, անմիջապես ոտքի է ելնում, վազում և բռնում է սենյակի երեք պատերը, բայց երբ ցանկանում է մոտենալ չորրորդ պատին, ընկնում է: Հասուն տարիքում Ալեքսանդրը գրավում է աշխարհի երեք կողմերը, իսկ չորրորդը չի կարողանում հաղթահարել:

ժողովրդական մտածողությունը, գործ դնելով գուշակության մոտիվը, ունկնդրին նախապատրաստում է Ալեքսանդրի հետագա ռազմական հաջողությունների ու նվաճումների պատմությանը: Տարբերակի սյուժեի հետագա զարգացումը պայմանավորված է մանուկ Ալեքսանդրի գործողություններով, որը ծառայում է որպես ***նախանշանային գուշակություն*** և որից էլ բխեցվում է Մակեդոնացու ռազմաքաղաքական նվաճումների պատմությունը: Քննարկվող սյուժեի մեջ առկա է նաև արգելքը, այն է՝ երեխան չի կարողանում մոտենալ չորրորդ պատին: Այն կոչված է կանխելու գուշակության բացասական հետևանքը, այն է՝ ողջ աշխարհը գրավելու պարագան, որը դիտվում է իբրև անբնական երևույթ: Ի դեմս այս մոտիվի, մենք գործ ունենք մարդ անհատի հզորացման (աստվածացման) կանխարգելման հետ: Ինչպես վկայում են հին հեղինակները (Արիանոս, Պլուտարքոս)՝ Ալեքսանդրը ձգտում էր համաշխարհային տիրապետության և նպատակ ուներ նվաճել ողջ Արևելքը, հասնել աշխարհի ծայրը և դուրս գալ Արտաքին մեծ ծով (օվկիանոս) (Արիանոս 1987, 227) և քանի որ, ըստ անտիկ հեղինակների, Հնդկաստանով ավարտվում էր Ասիան, հետևաբար, այն գրավելով, Ալեքսանդրն իրավունք էր ձեռք բերում համաշխարհային տիրապետության (Гафуров, Цибукидис 1980, 285):

Պատմական փաստերը հիմք են ծառայել բանահյուսական սյուժեների զարգացման համար: Եթե պատմական Մակեդոնացուն նրա կենսագիրները իդեալականացրել են և ներկայացրել որպես բազմահանճար անհատ, ապա բանահյուսական ստեղծագործություններում նրա կերպարի բացահայտման ժողովրդական մոտեցումները բազմազան են:

Տավուշում գրառված ալեքսանդրյան սյուժեների ինքնատիպ մոտիվներից են երկարակեցություն ձեռք բերելու նպատակով անմահների երկրի որոնումը (ՀԱԲ XXV 2008, № 74 (74), 208–211), իր իշխանությունն ու հզորությունը ի չարն գործադրելն ու դրա համար հատուցելը (ՀԱԲ XXI 2000, № 37 (37), 132–133), ինչպես նաև Ալեքսանդրի մահն ու նրանից բխող բարոյախրատական եզրակացությունը (ՀԱԲ XXI 2000, № 36 (36), 132): Պատահական չէ, որ անմահության մոտիվն աղերսվել է Ալեքսանդր Մակեդոնացու հետ: Նրա սրընթաց վերելքը, հաղթարշավն ու աստվածային ծագման վարկածը հող են նախապատրաստել, որ առասպելականացած վիպական հերոսը ձգտի անմահության:

Ալեքսանդրյան սյուժեներում տիրապետող՝ Ալեքսանդրի մահվան մոտիվը բոլոր դեպքերում փիլիսոփայական, բարոյախոսական ավարտով մատնանշում է կյանքի ունայնության ու անցողիկության գաղափարը, որի դեմ անզոր է նույնիսկ այնպիսի հզոր անհատը, ինչպիսին Ալեքսանդր Մակեդոնացին է: Իր կյանքի վերջում Ալեքսանդրը, հասկանալով այս պարզ ճշմարտությունը, իր մորը կտակում է, որ մահից հետո իր ձեռքը դագաղից դուրս թողնեն և հոգեհաց տան միայն այն մարդկանց, ովքեր մահ և վիշտ չեն տեսել: Նրա շարժվող թևը խոսուն ապացույց է, որ «աշխարհիս պանը էսպես էղել ա, էսպես էլ գնալ բդի» (ՀԱԲ XXI 2000, № 36 (36), 132) և ակնհայտ է, որ աշխարհում ոչ ոք զերծ չէ մահ տեսնելուց: Պատումի նպատակը միանշանակ ելակետ է ընդունում մահվան անխուսափելիության և կյանքի ունայնության գաղափարը ու մեկ անգամ ևս հաստատում, որ Ալեքսանդրի՝ անմահության ձգտելը լոկ անհասանելի երազանք է մահկանացուի համար:

Տավուշի բանահյուսական ժառանգության մեջ նշանակալից տեղ են գրավում շահաբասյան սյուժեները: Տավուշը Հայաստանի այն շրջաններից է, որի բնակչությունը 1604 թ. մեծ բռնագաղթի ժամանակ Շահ Աբասի հրամանով տեղահանվել և քշվել է Պարսկաստան: Թե՛ մեծ բռնագաղթից մազապուրծ ու

լեռներում ապաստանած տեղացիները և թե՛ հետագայում Պարսկաստան քշվածների վերադարձած սերունդները իրենց պատմական հիշողության խորքերից դուրս են բերել երկակի բնույթով վիպական մի կերպար, որի նախատիպը պարսից Սեֆյան արքայատոհմի ներկայացուցիչ Շահ Աբաս Մեծն էր: Ինչպես վկայում է Համբարձում Առաքելյանը՝ «Արևելքում, մահմեդական ազգերի մեջ երկու թագավորներ այնքան հերոսացած են, որ նրանց հիշատակը մինչև այսօր էլ թնդում է, և բոլոր հեքիաթների ու զրույցների մեջ շարունակ լսվում է նրանց անունը և գրեթե առասպելական քաջագործությունները» (Առաքելյան 1911, 67–68): Խոսքը Շահ Աբասի և Հարուն ալ Ռաշիդի մասին է, որոնց անվան շուրջ հյուսված սյուժեները մինչ օրս շրջանառվում են ժողովրդական բանավոր ավանդության մեջ:

Շահ Աբասի գործունեությունն այնպիսի խոր հետք էր թողել Իրանի և շրջակա երկրների պատմության մեջ, որ նրա անձը, իր հակասական, երկակի՝ չար ու բարի գործերով դարձել էր ժողովրդական խոսք ու զրույցի առարկա: Բոլոր այն իրական դեպքերը, որ շրջանառվում էին ժողովրդական զանգվածների բերանում թե՛ Իրանում և թե՛ Հայաստանում, սկսեցին գունազարդվել և նորովի հանդես գալ, և որքան էլ այս պատմական անձը իդեալականացվել է որպես բանահյուսական հերոս, այնուամենայնիվ իրականության ինչ–ինչ տարրեր ներթափանցել են բանահյուսական ստեղծագործությունների հենքի մեջ: Բանահյուսական Շահ Աբասը երկակի բնույթով հակասական կերպար է, որի արմատները գնում են դեպի իրական կյանքն ու նրա վարած քաղաքականությունը: Ելնելով Պարսկաստանի քաղաքական ու տնտեսական շահերից՝ Շահ Աբասը վարում էր երկդիմի քաղաքականություն (Խեմչյան 2008, 129–130): Բռնություններին, կոտորածներին, տեղահանումներին, ավարառությանն ու կրոնափոխությանը զուգահեռ նա մանր–մունր զիջումներ էր անում հայ արհեստավորների ու ջուղայեցի վաճառականների համար, թեթևացնում էր հարկերը, կրոնական բացահայտ անհանդուրժողականության պայմաններում, մերթ ընդ մերթ հովանավորում էր քրիստոնյաներին՝ վաստակելով «քրիստոնեասեր» թագավորի համբավ (Առաքել Դավրիժեցի 1988, 61–62; Աբեղյան 1970, 522):

XVII դարում Հայաստանում սկզբնավորված և ակտիվորեն շրջանառվող շահաբասյան սյուժեները, սերնդե–սերունդ փոխանցվելով, հղկվելով և իրենց մեջ ներառելով ավանդական բանահյուսության առասպելաբանական շերտերն ու հեքիաթային մոտիվները, հասել են մեր օրերը: Հայկական շահաբասյան սյուժեները ձևավորվել են նաև պարսկական հարուստ բանահյուսության ազդեցության տակ:

Տավուշի բանահյուսության մեջ շահաբասյան սյուժեները հիմնականում պատկանում են իրապատում հեքիաթների տեսակին, սակայն հանդիպում են նաև հրաշապատում հեքիաթներ[5]:

Շահ Աբասին վերագրվող մոտիվներն այնքան են սերտաճել Շահ Աբասի կերպարին, որ դարձել են շահաբասյան սյուժեների անքակտելի մասը: Տավուշի հեքիաթներում շահաբասյան ամենատարածված մոտիվներն են.

ա) ճակատագրի մոտիվը,

բ) անհավատարիմ և հավատարիմ կանանց մոտիվը,

գ) շահի ամուսնությունը հասարակ ծագումով անհատի (նախրչու, հովվի, ջրաղացպանի, գյուղացու) աղջկա հետ (խելացի),

դ) այլաբանական հարց ու պատասխան շահի և որևէ մեկի (ջուլհակ, ծերունի, գյուղացի, հովիվ) միջև,

ե) շահի հրամանը գործողությունների ազատության մասին և դրա խելացի կիրառումը,

զ) շահը որպես գող և գողերի ընկեր և այլն:

Շահաբասյան սյուժեների մոտիվների բազմազանությունը պայմանավորված է նրա պատմական նախատիպի հեղինակությամբ, իմաստությամբ ու բազմաբնույթ գործունեությամբ: Թեև այս մոտիվները ընդհանուր վիպական բնույթ ունեն և նրանցից շատերը խորը հնադարից են ավանդվել և իրենց մեջ պարունակում են առասպելաբանական ու նախնական մտածողության տարրեր, այնուամենայնիվ աղերսվել են շահաբասյան սյուժեներին, վերընձյուղվել և վերածվել շահաբասյան մոտիվների:

Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ Տավուշի մարզի բանահյուսական երկացանկում առկա է հեքիաթային որոշակի սյուժեների ու մոտիվների խտացում: Հատկապես այդ երևույթը ի հայտ է գալիս պատմական անձանց հետ կապված թեմատիկայում, որն ակնհայտորեն պատմական զարգացումների հետևանք է:

Արևելյան պատմավիպական կերպարների մասին հայկական սյուժեները ձևավորվել են փոքրասիական, միջագետքյան, իրանական տարածաշրջաններից Հայաստան թափանցած սյուժեների հիման վրա: Դրանցում առկա են ոչ միայն հնագույն առասպելների մնացորդներ, որոնցից շատերը ժամանակի ընթացքում մթագնվել են, այլև պատմական հիմք ունեցող դեպքեր ու անցքեր, որոնք վիպական երանգավորում են ստացել: Երբեմն դարերի խորքից եկող միևնույն ավանդական սյուժեն աղերսվել է տարբեր պատմական դեմքերի (Ալեքսանդր Մակեդոնացի, Շահ Աբաս), ինչպես օրինակ, երկեղջյուր արքայի մոտիվը: Արևելքի պատմավիպական կերպարներին վերագրվող մոտիվները կայուն են, և յուրաքանչյուր կերպար ունի իրեն բնորոշ սյուժեներն ու մոտիվները:

Տավուշի վիպական բանահյուսության դիտարկումները ցույց են տալիս, որ այս տարածաշրջանում ակտիվորեն կենցաղավարել և պահպանվել են արևելյան բանահյուսական սյուժեների հայկական տարբերակները, որոնք հարստացրել են տավուշյան բանահյուսական երկացանկը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, այսուհետև՝ ՀԱԻԲԱ, FFV: 0731,01–0742,00; FFV: 0965,02–0966,00; FFV: 1163,01–1164,00, Ա. Կարապետյանի ձեռագիր հավաքածու, Շամշադին, 1963; FFIX: 9809,01–9810,00, Ա. Կարապետյանի ձեռագիր հավաքածու, Նոյեմբերյան, 1961; FEI: 1993–2006; FEI: 3543–3547, Է. Խեմչյանի ձեռագիր հավաքածու, Շամշադին (տպագրվել է ՀԱԲ XXI – № 35 (35), № 3 (87); FEII: 1307–1336; FEII: 3797–3800, Է. Խեմչյանի ձեռագիր հավաքածու, Իջևան (տպագրվել է ՀԱԲ XXV – № 72 (72), № 73 (73); FFVII: 8799, 01–8801,00, Ջ. Մանուչարյանի ձեռագիր հավաքածու, 1968:

2 ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻԲԱ, FFX: 1054,01–1054,01, Հ. Մովսիսյանի ձեռագիր հավաքածու, 1958,Ախուրյան, FFVIII: 1365,01–1370,00, Ս. Հարությունյանի և Ա. Սահակյանի հավաքածու, 1969, Ախուրյան, FFVII: 0094,01–0096,00, Ս. Մովսիսյանի (Բենսե) ձեռագիր հավաքածու, 1920, Նոր Բայազետ, FFV: 2326,01–2327,00, Ա. Կարապետյանի ձեռագիր հավաքածու, 1966, Աշտարակ, FFIV: 3129,01–3130,00, Պ. Բարսեղյանի ձեռագիր հավաքածու, 1966, Լենինական:

3 ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻԲԱ, FFX: 1054,01–1054,01, Հ. Մովսիսյանի հավաքածու, Ախուրյան, FFVIII: 1365,01–1370,00, Ս. Հարությունյանի և Ա. Սահակյանի հավաքածու, Ախուրյան,

FFVII: 0094,01–0096,00, Ս. Մովսիսյանի (Բենսե) հավաքածու, Մուշ, FFV: 2326,01–2327,00, Ա. Կարապետյանի հավաքածու, FFIV: 3129,01–3130,00, Պ. Բարսեղյանի հավաքածու (Կարս):

4 ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻԲԱ, FFV: 2326,01–2327,00, Ա. Կարապետյանի հավաքածու, բանասաց Օհան Մալխասյան, Արևմտյան Հայաստանի Մամռտան գավառի Հավնդոնց գյուղից:

5 ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻԲԱ Էսթեր Խեմչյանի, Արագ Կարապետյանի և Արտաշես Նազինյանի ֆոնդերում պահվում է շահաբասյան սյուժեների 50 պատում: Է. Խեմչյանի գրառած սյուժեների մի մասը հրատարակվել է ՀԱԲ XXI, Տավուշ և ՀԱԲ XXV, Իջևան (Զորոփոր) հատորներում, իսկ Ա. Կարապետյանի գրառումներից մի քանիսը տպագրվել է ՀԺՀ VI հատորում:

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Աբեղյան Մ. (1970), *Երկեր, h. Դ,* Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
2. Առաքել Դավրիժեցի (1988), *Պատմություն*, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:
3. Առաքելյան Համբ. (1911), *Պարսկաստանի հայերը*, Վիեննա:
4. Աստվածաշունչ (1994), Մոսկվա:
5. Արիանոս (1987), *Ալեքսանդրի արշավանքը*, Ալեքսանդր Մակեդոնացի, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:
6. Խեմչյան Է. Հ. (2002), Երկեղջյուր Ալեքսանդրի հայկական պատումները և նրա ծիսաառասպելաբանական ակունքները, *// «Մովսես Խորենացի» գիտական, պատմաբանասիրական հանդես*, № 2*:*
7. Խեմչյան Է. Հ. (2006), Ջրային տարերքի նվաճման մոտիվը հայոց ալեքսանդրյան սյուժեներում, *// «Հայ ժողովրդական մշակույթ XIII*, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
8. Խեմչյան Է. Հ. (2008), Շահ Աբասի կերպարը հայ վիպական բանահյուսության մեջ *// Proceedings of the First International Armenology and Iranology Conference,* 10–11 November, Isfahan.
9. Խեմչյան Է. Հ. (2010), Անմահական ջրի մոտիվը հայ բանահյուսության ալեքսանդրյան սյուժեներում, *// «Հայ ժողովրդական մշակույթ XV*, Ավանդականը և արդիականը հայոց մշակույթում, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
10. Կոսիդովսկի Զ. (1970), *Բիբլիական ավանդապատումներ,* Երևան, «Հայաստան» հրատ.:
11. ՀԱԲ XXI (2000), *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, h. 20, **Խեմչյան Է.,** Տավուշ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
12. ՀԱԲ XXV (2008), *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, h. 25, **Խեմչյան Է.,** Իջևան (Զորոփոր), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
13. Հարությունյան Ս. Բ. (2000), *Հայ առասպելաբանություն*, Բեյրութ:
14. ՀԺՀ VI (1973), *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, h. VI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
15. Մնացականյան Աս. (1956), *Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր*, //«Վիճաբանութիւն հոգւոյ ընդ մարմնոյ», //«Ողբ ննջեցելոց», Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
16. Гафуров Б. Г., Цибукидис Д. И. (1980), *Александр Македонский и Восток*, Москва: Наука.

17.ИВЛ I (1983), *История всемирной литературы*, т. I, // Аверинцев С. С., Древнееврейская литература, Москва: Наука.

18.*Коран* (1986), Перевод и комментарии Крачковского И.,Ю., Москва: Наука.

19.МНМ I (1987), *Мифы народов мира*, т. I, // Афина, Москва: Советская энциклопедия.

20.МНМ II (1988), *Мифы народов мира*, т. II, //Сулейман; // Соломон; // Иванов В. В., Топоров В. Н., Птицы, Москва, Советская энциклопедия.

21.СУС–ВСС (1979), *Сравнительный указатель сюжетов, Восточнославянская сказка*, Ленинград: Наука.

Esther Khemchyan

ORIENTAL HISTORICAL PERSONAGES IN THE FOLKLORE OF TAVUSH

Summary

The article deals with Oriental personages with specific historical background found in the folk tales of Tavush (a province in the North of Armenia). King Solomon, Alexander the Great, Dananda Bahlul, Khikar the Wise, Tamerlan, Shah Abas, Nadir Shah are among them. For centuries Armenians have been in close contact with their Eastern neighbours. The constant economic, political and cultural relations have visibly influenced Armenian folklore, folk tales in particular. The rich and multilayered folklore of Oriental peoples have penetrated into Armenian lore and have been accepted by the local storytellers. Through time the foreign cultural elements received new qualities, new colours. They either blended with the native folk genres acquiring 'Armenian' status or continued an independent life as exotic features. In both cases they enriched the native oral traditions. The folkloristic studies of Tavush folklore show that the mentioned characters keep appearing in specific motifs and plots.

Нелли Хачатурян

ВОСТОК И ЗАПАД В РУССКОМ СКАЗОЧНОМ ФЭНТЕЗИ (на материале трилогии М. Успенского «Приключения Жихаря»)

Фэнтези – один из наиболее востребованных жанров современной литературы, особенно среди читающей молодежи. Природа жанра остается предметом дискуссий, однако никем не оспаривается его генетическая связь с литературной сказкой, в свою очередь, тесно связанной с фольклорной, прежде всего, волшебной. А в ней волшебство часто неотделимо от экзотического хронотопа, в пределах которого кажутся более правдоподобными (в рамках «сказочного реализма») факты и события, нереальные или ирреальные в среде бытования сказки.

Евразийская природа России и ее культуры делает естественным появление как в фольклорной, так и, тем более, в литературной сказке преображенных, но узнаваемых примет и Запада, и, особенно, Востока, интерес к которому издавна характерен для русской ментальности (ср. у В. Звягинцевой: «Мне тяга к Кавказу, / Знакомая с детства, / От русских поэтов / Досталась в наследство»). Поэтому, к примеру, в сказках Пушкина, бесспорная связь которых с фольклором не должна заслонять от нас их не менее бесспорной литературности, встречаем на достаточно ограниченном пространстве и царей с восточными именами Салтан и Дадон (последний – типичный восточный царек и по психологии), и восточного мудреца–скопца в «сарачинской шапке белой», и инфернальную Шамаханскую царицу, а братья–богатыри из «Мертвой царевны» обороняют Русь от узнаваемых восточных персонажей русской истории и литературы. После Пушкина почти все русские классики так или иначе отдали дань восточной теме, кто меньше, как Толстой («Казаки», «Хаджи Мурат»), кто больше, как Лермонтов, не зря названный Ов. Туманяном «великим приемным сыном Кавказа»; утонченный европеец Блок, признавая, что России внятны «и острый галльский смысл, И сумрачный германский гений», в то же время не без вызова провозглашал: «Да, скифы мы, да, азиаты мы» («Скифы»). Почти все крупные представители Серебряного века имевшие для этого возможности, совершали дальние восточные путешествия, и их ориентальные мотивы рождались не только из традиции, помноженной на эрудицию, но и подкреплялись личными впечатлениями.

Ставшая культовой среди вузовской молодежи России постмодернистская по поэтике трилогия М.Успенского «Приключения Жихаря» продолжает на новом витке спирали эту традицию, что начинается уже с выбора героев: у русского богатыря Жихаря (тип постепенно умнеющего Иванушки–дурачка русской сказки) три побратима, двое из них – с Востока: китаец Лю и степняк Сочиняй–багатур (третий – англо–сакс, принц Яр–Тур, будущий легендарный король Артур). Что же касается упомянутой поэмы А.Блока «Скифы», то она неоднократно обыгрывается М. Успенским, а четверостишие «Привыкли мы, хватая под уздцы / Играющих коней

ретивых, / Ломать коням тяжелые крестцы / И усмирять рабынь строптивых» развернуто в большую, весьма ироническую сцену (618–621)[1].

Нам уже приходилось писать, что в устах побратимов сами их имена взаимно подвергаются национальной ассимиляции, прежде всего восточной (Хачатурян 2011). Так, степняк Сочиняй–багатур именует друзей в соответствии с нормами своего языка, восточного этикета, культуры в целом: Жихарь (уже князь) – Джихар–хан, Яр–Тур (уже король) – Камелот–каган (Камелот – резиденция легендарного Артура, каган (тюрк.) – титул главы государства, принятый до XII в. и на Руси, пока не был заменен болгарским заимствованием *князь* (Колесов 1986: 289)), для китайца Лю Жихарь – Жи–хан, а Яр–Тур – Яо Тун (после воцарения – Яо Тун ван, т.е. государь). Каждый оним трилогии по–своему уникален, в сумме же они демонстрируют богатство и разнообразие приемов и методов создания вокруг него системы ассоциаций и подтекстов, во много раз превышающих по объему сам текст, рассчитанный в немалой степени на герменевтическую эрудицию читателя. Попытаемся развернуто показать это на одном конкретном примере из многих возможных.

«Честно говоря, начали строить Большой Зиккурат <…> давно (современная наука считает зиккураты прообразом Вавилонской башни – Н.Х.). Еще при царе Ур–Нин–Нгирсу. Потом его сменяли на троне государи Набу–Мукин–апли, Набу–Мукин–зери, Набу–Надин–зери, Набу–шум–ишкун, двое Набу–шум–укинов, Набу–шуму–либур… Конечно, запомнить такие имена простому вавилонскому человеку (ср. штамп «простой советский (русский и т.д.) человек» – Н.Х.) было не под силу, и всех своих правителей вавилоняне для краткости именовали Вавилами: Вавила Воинственный, Вавила Красное Солнышко, Вавила Большое Гнездо, Вавила Гордый, Вавила Темнила, Вавила Бессмысленный, Вавила Грозный, Вавила Давила, Вавила Отца Родного Убила. Прозвища Вавил менялись, а жизнь оставалась прежней» (466).

Для русскокультурного читателя здесь имеются бесспорные параллели с русской историей, понятные и школьнику; совпадают, по возможности, даже инициалы: Вавила Красное Солнышко – Владимир Святославич, великий князь киевский в 980–1015гг., оставшийся под таким прозванием в былинах и канонизированный церковью за крещение Руси; Вавила Большое Гнездо – Всеволод Большое Гнездо, младший сын Юрия Долгорукого, великий князь в 1176–1212гг., имевший 12 детей; Вавила Темнила – Василий II Темный (1415–1462, великий князь с 1425г), внук Дмитрия Донского, в 1446 г. ослеплен Василием Шемякой; Вавила Грозный – Иван Грозный, первый русский царь (1547), в представлении не нуждается, краткая форма имени Иван – также на В (Ваня).

Сказанное заставляет задуматься и над остальными прозвищами. Наиболее соответствующими авторскому замыслу представляются следующие: Вавила Воинственный. Из трех претендентов – Мстислав Храбрый (XII в.), Мстислав Удалой (XIII в.) и Владимир Храбрый (1353–1410), внук Ивана Калиты, князь серпуховско–боровский – наиболее подходящим нам кажется последний, уже хотя бы потому, что о нем не историк знает больше, чем об остальных: в Куликовской битве 1380 г. он командовал решающим засадным полком, а почти через 30 лет (в 1408 г.) руководил обороной Москвы от татар. Наконец, Русь у Успенского – Многоборье (в ней много боров), а наш князь – серпуховско–боровский; совпадают и инициалы. Вавила Гордый – Симеон Гордый (1316 – 1353, великий князь с 1340 г.) – сын Ивана Калиты. Вавила

1 Здесь и далее все цитаты и отсылки даются по изданию: М. Успенский. «Приключения Жихаря». Романы. – СПб: Азука, 2000, с указанием страницы в тексте.

Бессмысленный – скорее всего Иван V (1666–1696) старший брат Петра Первого, провозглашенный в 1682 г. царем вместе с ним при регенстве их сестры Софьи (до 1689 года, когда она была свергнута Петром), слабый здоровьем и неспособный управлять государством. Вавила Давила – российские венценосцы, за редчайшим исключением, кротостью и всепрощенчеством не отличались, но здесь явно имеется в виду Николай I (1796 – 1855), третий сын Павла Первого, «жандарм Европы», подавивший Польское восстание (1830–1831) и Венгерскую революцию (1848–1849). В самой России на его счету жестокая и мстительная расправа над декабристами (некоторых из казненных, вопреки обычаю, вешали несколько раз, а остальных гноили «во глубине сибирских руд» четверть века, до самой смерти Николая I), тотальное подавление свободомыслия (вспомним Пушкина, Лермонтова, Герцена, Шевченко и многих других; известна, например, трагическая судьба Полежаева) с помощью учрежденной им политической охранки – печально известного Третьего Отделения). Вавила Отца Родного Убила – однозначно Александр I (1777– 1823), старший сын Павла I и внук Екатерины II, ненавидевшей сына как претендента на престол, узурпированный ею, и воспитавшей внука в нелюбви к отцу (Пушкин недаром назвал ее «Тартюфом в юбке и короне»). Александр знал о заговоре, в результате которого его отец был убит в своей спальне (1801г.), а Александр взошел на престол.

Отметим, что для российской истории достаточно характерна удельная борьба братьев в средние века (яркий пример – Святополк Окаянный, убравший на пути к трону троих братьев и сам погибший по воле единственного оставшегося, Ярослава Мудрого), однако отцеубийство в число пороков феодальной Руси не входило, да и братоубийство со временем стало восприниматься скорее как восточная черта, вызванная многоженством и, соответственно, обилием претендентов на престол. Между тем, например, султан Османской Турции Мехмед II в 1478 г. даже издал «едва ли не самый чудовищный из законов, которые только знала история. Он гласил: «Тот из моих сыновей, который вступит на престол, вправе убить своих братьев, чтобы был порядок на земле». Закон этот не остался на бумаге. На протяжении XVI и XVII веков 60 принцев османской династии, иные в младенческом возрасте, по воле султанов погибли насильственной смертью. Однако даже этот закон не смог оградить турецких монархов от дворцовых заговоров» (Петросян 1991: 165). Кстати, и сам Мехмед II был–таки отравлен, причем по приказу собственного сына, будущего Баязида II. В сказках тема предательства и интриг старших братьев, опасающихся, что их обойдет более удачливый младший, представлена повсеместно, хотя, в отличие от реальной жизни, в них добро всегда побеждает и почти никогда не мстит за личные обиды. Прослеживается эта установка и в трилогии: Жихарь отходчив и незлопамятен. Побратим же его, Сочиняй–багатур, при всех своих многочисленных достоинствах, будучи представителем восточной традиции, относится к потомству по–восточному и при рождении у Жихаря долгожданного наследника «Жихаревых переживаний не понимал и понимать не хотел, потому что сыновей этих у Сочиняя получилось даже с избытком – хватило бы только степи для всех. Вечный воспеватель девичьей красоты относился к появлению наследников примерно так же, как к овечьему окоту. Что и побратиму советовал» (593).

В период Ига эта «традиция» неоднократно затрагивала и интересы Руси. Так, когда в 1341 году умер «гроза Руси» хан Узбек, его сыновья начали борьбу за власть и, убив двух братьев, ханом стал Джанибек, благоволивший сыну Калиты Симеону Гордому («Вавила Гордый» Успенского) к вящей выгоде Москвы. Но в 1357 году

Джанибек, а также 12 его сыновей, были убиты его собственным сыном и их братом Бердибеком; с ним брату умершего от чумы Симеона Гордого Ивану Красному пришлось заново налаживать отношения, и это было не просто (Перхавко и др 2002: 306–311). Что касается Сочиняй–багатура, то он, по нашему мнению, вообще весьма напоминает хана Сартака (совпадают и инициалы), сына и наследника Батыя, ставшего другом и даже побратимом великого Александра Невского. Сартак высоко ценил русскую культуру и проявлял интерес к христианству (ислам был введен позднее Узбеком; до того ордынцы были весьма веротерпимы, а некоторые, в том числе и Чингизиды, даже исповедовали христианство). В 1255 году Сартак стал ханом Орды. Трудно представить, какие перспективы открывались и перед Русью, и перед Ордой, слившимся–таки через 2–3 века в единое государство (а Орда уже начала дистанцироваться от Монгольской империи), продлись такое положение достаточно долго, но уже через два года Сартак в свою очередь был отравлен, и ханом стал его дядя Берке, младший брат Батыя, начавший «закручивать гайки» в стране друга Сартака. Была силой произведена перепись населения, а затем сбор дани передан откупщикам, к тому же мусульманам. Беспредел, в том числе и религиозный, вызвал восстание, и Берке стал готовить крупномасштабное нашествие на Русь, что грозило неисчислимыми бедами и народу, и, пусть вассальной, но все же государственности. Русское же войско по праву сюзерена было затребовано для войны с Персией (вспомним, как армянская конница проливала кровь за Персию, а та тем временем громила Армению). Александр Невский, смирив себя, поехал на поклон в Сарай и пробыл там целый год, всячески задабривая Орду; в конце концов ему удалось добиться и отмены нашествия, и отсрочки в посылке войск. Спасая Русь, он подорвал свое здоровье, и по пути домой могучий воитель умер в 1263 году, всего сорока трех лет от роду (Перхавко и др. 2002: 273–277). Не будучи связаны политкорректностью историков, осмелимся заметить, что не исключаем и вариант с отравлением сильнейшего лидера Руси: точно так же умер по пути домой из Орды и его отец Ярослав Всеволодович (1190–1246), о котором достоверно известно, что почетная чаша на прощальном пиру, поднесенная ему самой ханшей, была отравлена, но умер он только через неделю, тоже не доехав до места (Перхавко и др. 2002: 262). Слишком уж много совпадений, а отравители при богатой практике были, естественно, высокого класса. Отравления, в том числе и судьбоносные, есть и у Успенского. Так княгиня Апсурда, взятая князем Жупелем из заморского Грильбара (значащий топоним семантически указывает скорее на Запад, но форма топонима явно тяготеет в Востоку (ср. Мадагаскар, Занзибар и др.), «приловчилась травить ядом непочтительных, даже и ближнюю родню. Князь Жупел на всякий случай ел из ее тарелки и пил из ее кубка» (11). Судьбоносным «опоением» Жихаря, принесшим неисчислимые бедствия и ему, и его княжеству, стало отравление богатыря магом Мордредом, племянником короля Артура, погубившим и своего дядю. А последствия неумного народного мятежа, бессмысленного и беспощадного, вспыхнувшего в отсутствие Жихаря и между делом рассорившего Многоборье с раскосыми подданными Сочиняя, имеют прямой выход в шестидесятые годы, на прекрасные до того отношения СССР с Китаем (старшее поколение еще помнит популярную песню «Москва–Пекин» с припевом «Русский с китайцем – братья навек»), дошедшие до прямого военного конфликта на острове Даманский в 1969 году, от которого выиграла только третья сторона.

Экскурс в российскую историю оказывается, таким образом, и актуальным, и многоплановым.

С другой стороны, имена вавилонских (равно как и ассирийских) владык и в самом деле труднопроизносимы и трудно запоминаются, что и было обыграно в начале XX века в знаменитой «Всеобщей истории, обработанной «Сатириконом», блестящей плеядой юмористов знаменитого журнала «Сатирикон», опыт которых, возможно, и инициировал сам пассаж М.Успенского и, несомненно, был ему знаком, как и всякому образованному гуманитарию.

Раздел древней истории, написанный Тэффи, сообщает об именах: «ассирийские цари были очень воинственны и жестоки. Врагов своих поражали (и удивляли, и убивали – Н.Х.) более всего своими именами, из которых Ассур–Тиглаф–Абу–Хериб–Назир–Нипал было самым коротеньким и простеньким. Собственно говоря, это было даже не имя, а сокращенная ласкательная кличка, которую за маленький рост дала царю его мамка». И далее: «Последним ассирийским царем считается, выражаясь сокращенно, Ашур–Адонай–Абан–Нипал» (Всеобщая история 1997: 10), что не совсем точно фактически, но сути не меняет. О более известном Вавилоне сказано кратко: «Тут же неподалеку находился Вавилон, известный своим столпотворением».

Имя Вавила и само по себе может служить примером смешения культур: оно означает «житель Вавилона», но по–латыни; в то же время в России это, казалось бы, иностранное имя всегда было простонародным, причем без наличия стилистически более высокого варианта (ср. Данила – Даниил, Гаврила – Гавриил и др.). Наконец, эзотерическая практика соотнесения имени и характера владельца также тяготеет к Вавилону, со времен Библии стяжавшему дурную славу как соединение пороков и величия: знак его имени – Лев, а характер противоречивый: «Враг Вавилы – гордость, вернее, гордыня <…> Вообще Вавила – раб своих пороков. <…> Он мстителен и скуп, но любит пустить пыль в глаза показной щедростью» и т.п. (Грушко, Медведев 1998: 73).

Разумеется, не все эти ассоциации возникают у каждого читателя, однако все они заложены в тексте и подкрепляются контекстом и вавилонских глав, в трилогии в целом.

События, факты, литература, сама история непрерывно подвергаются осмыслению не только рассказчиком, но и героями с позиций своей – европейской или, чаще, восточной – ментальности, причем евразийская природа Руси (место действия) проявляется и в том, что она оценивается представителями западной культуры как восточная, даже куда более восточная, чем в реальности. Так, хорошо образованный принц Яр–Тур рассказывает восточную, по его мнению, сказку о принявшем обет молчания рыцаре Бедол–ага (уже травестированный восточный колорит), вынужденном по прихоти капризной царевны Культур–Мультур (!) утопить верного дракончика, бегавшего за ним, как собачка. В «восточной сказке» без труда угадывается «Муму», с попутной оценкой и персонажей и самого крепостничества как азиатчины. Известная из мифологии фея Моргана (Морриган) говорит рыжему Жихарю: «Я узнала тебя, Рудра, Красный Вепрь Неба! Ты явился, чтобы в очередной раз покарать Змея Шешу?» Об индийском Шеше, равно как и Рудре, Жихарь слышит впервые в жизни, однако он действительно призван совершить этот подвиг, победить с помощью ритуального предмета мифологий Индии – ваджры – Мирового Змея, которого премудрый царь Соломон легко переводит в европейскую систему координат: «Ваш Мидгардом (Мировой Змей германо–скандинавской мифологии – Н.Х.) еще не скоро проглотит себя целиком – вот чего наш Левиафан никогда бы себе

не позволил!» (112). В тексте трилогии встречается и упоминание о Змее Апопе древнеегипетской мифологии (518).

Текст М.Успенского насыщен фольклорными элементами самого разного характера. В нем нередки сказочные обороты, формулы и сюжеты, часто иронически переосмысленные, нередко создающие эффект обманутого ожидания, переплетающиеся друг с другом. Так, Жихарь, подвыпив, рассказывает, что у него, как у сказочного королевича, в младенчестве были «ножки по колено в серебре, а ручки по локоть в золоте, во лбу светлый месяц, по затылку же – ясные звезды» (45). И все это отнято Мироедом. Однако эта, казалось бы, заведомая похвальба сироты–подкидыша оказывается недалека от истины, поскольку в конце трилогии выясняется, что Жихарь – наследный принц Криптона, планеты, загубленной Мироедом; родители успели перед гибелью подбросить его на Землю (популярный мотив западной фантастики), где ребенка нашли в лесу и воспитали разбойники Кот и Дрозд (травестируется и история принца Яр–Тура, то есть короля Артура, тоже найденного в лесу, но мудрецами–друидами). Лесная ведунья (=Баба–Яга), лучше других понявшая, в чем дело, старалась сделать из ребенка Супермена современной западной киносказки, для чего, как это нередко практиковалась в деревнях, закаляла мальчика в протопленной русской печи (сходным образом Фетида закаляла Ахилла в воде, а Деметра своего воспитанника в огне), однако ей помешали, полагая, что она просто хочет зажарить и съесть мальчика (уже по канонам русской сказки), из–за чего полного Супермена из Жихаря так и не вышло (588–590). Впервые встретившись с будущим побратимом, тогда еще Безымянным Принцем, Жихарь на вопрос, куда он направляется, отвечает фольклорной формулой: «Еду туда, не знаю куда». – «Весьма достойное направление, подходящее для всякого благородного воителя», – одобрил Принц» (69) в традициях странствующего рыцарства. В дальнейших совместных странствиях они встречают и камень на развилке трех дорог, с несколько измененной автором фольклорной надписью: «Прямо ехать – убиту быти. Налево ехать – женату быти. Направо ехать – коня потеряти» и выбирают потерю коня как наименьшее из зол.

Кроме фольклорных оборотов, или узнаваемо–русских, или известных по восточным сказкам (прежде всего, «1001 ночи»), в тексте немало фольклорных персонажей, опять–таки не только русских. Нередко осуществляется при этом и межкультурная коммуникация: так британские баньши возводятся к русским банникам, которых незаметно для себя прихватил в Англию Яр–Тур. В третьей части трилогии одним из главных героев становится Колобок из одноименной русской сказки; Сочиняй–багатур в шутку именует его Каравай–багатур, Закуси–хан и Отломи–джан, однако Колобок, ушедший от бабы и деда, аттестует их как первых людей на земле, а себя как первого Гомункула. С тех пор в странствиях он набрался мудрости: «Я моря переплывал, в чреве китовом побывал – ничего мне не поделалось. Я от дедушки ушел, да вы это и сами знаете, и от лисицы ушел, и от тигра ушел, и от слона и от енотовидной собаки, и от восьмирукого осьминога, и от Гидры Лернейской, и от змея Апопа, и от Бегемота с Левиафаном!» (518). Он не раз выручает всю команду: ничто не ново под луной со времен Древней Греции, Египта и Библии, персонажи которых упоминаются и в данном тексте.

Фольклорные сюжеты, так или иначе использованные в трилогии, можно, как нам представляется, сгруппировать в три концентра:

1. Сказка излагается как быль, с соответствующим изменением стилистики;

2. Быль или (чаще) известное литературное произведение излагается как сказка, с введением сказочной стилистики и атрибутики;

3. Сказка причудливо переплетается с мифом, легендой и реальностью. Эти случаи наиболее интересны, но и культурологически многоплановы. Ограничимся минимумом примеров.

1. Яр–Тур рассказывает, что встретил в своих странствиях по Многоборью старичка и старушку, у которых «произошел поразительный случай: пестрая курица <…> снесла очередное яйцо. И представьте себе изумление почтенной пожилой леди, когда яйцо оказалось не простым, а…» (68) – трудно не узнать памятную с детства сказку: «Жили–были дед и баба. Была у них курочка ряба» и т.д.

2. Уже упоминалось, что сюжет тургеневской «Муму» излагается тем же Яр–Туром как восточная сказка о рыцаре Бедол–аге, с заменой собачки на дракончика, что укладывается в каноны как восточной сказки, так и рыцарского романа, близкого Яр–Туру.

3. О сложном соединении разнокультурных сигналов свидетельствует, к примеру, история о Дон Жуане и мавзолее Ленина, в которой с несколько рискованным юмором переплетаются похождения легендарного соблазнителя («В Неспании, к примеру, его, не чинясь, именовали дон Хуан» (175), бродячий фольклорный сюжет о спящей в гробу красавице с ироническими же выходами и в сказку Пушкина («Едет он, едет, то у ясного солнышка дорогу пытает, то светлый месяц вызывает по этому же делу, а то и к вольному ветру привяжется: укажи, покажи. Они бы и рады от зануды избавиться, а сказать–то нечего. Так, для порядка соврут что–нибудь») (176); русские фольклорные и советские реалии (Баба–Яга, леший, лесоповал в лагерях) и идея усыпальницы–мавзолея, которую эрудит Яр–Тур по справедливости определяет как восточную (ведь и первая усыпальница – царя Мавзола – была возведена в Галикарнасе) и логично, хотя и неверно, помещает Красную площадь в сказочную «страну Миср», т.е. Египет, родину пирамид; попутно выявляется позиция автора в обсуждаемой русским обществом проблеме мавзолея Ленина.

Мифология и фольклор Китая, связанные с Лю Седьмым (начиная с чудесного рождения), широко представлены в трилогии. Однако русский читатель недостаточно знаком с ними, что вынуждает автора выносить почти всю информацию в текст, становящийся слишком объемным для демонстрации в работе; Китай в трилогии Успенского – тема отдельного разговора. Однако приведем один восточный – японский – пример, в котором «странная и печальная» сказка «неведомых островных людей, что горазды в воинских искусствах и благородных понятиях» (426) накладывается на всем известный сюжет фильма «Ирония судьбы, или С легким паром» (вплоть до некоторых имен: так несостоявшийся жених Ипполит именуется Ипорито–но–Суке), что облегчает понимание и позволяет оценить инокультурные отклонения. «Однажды перед наступлением нового года эры Дзисё четверо друзей собрались в бане–фуроси, чтобы снять усталость прошедшего дня и смыть грехи прошедшего года» (426). Пристрастие их к спиртному иронически излагается витиеватыми восточными метафорами и затем «переводится» на русский язык. Так, один из них «любил, как говорится, время от времени украсить свое кимоно гербами клана Фудзивара, то есть выпить»; второй «тоже был мастер полюбоваться ранней весной, как пролетают белые журавли над проливом Саругасима, то есть опять же выпить»; третий «всегда находился в готовности омочить рукав, а то и оба первой росой с листьев пятисотлетней криптомерии – проще говоря, выпить как следует»;

наконец, четвертый «частенько <…> позволял себе понаблюдать восход полной луны из зарослей молодого бамбука, что опять–таки означает пригубить чарку» (426). Далее история развивается по накатанной колее, хотя и в японских реалиях, но затем комедия оборачивается трагедией, так как жених–самурай делает себе харакири; за ним, предварительно выполнив обязанности восточной женщины («согрела сакэ, сменила икебану в нише») следует невеста, а за ними, «сложив предварительно предсмертную танку» – и невольный виновник происходящего (428). Далее так же кончает с собой после японских (мы обычно говорим – китайских) церемоний в далеком Эдо его невеста, и наконец, о происшествии узнает император, который «тут же переменил наряд, надел простой охотничий кафтан, трижды прочитал вслух стихотворение «Персик и слива молчат…», после чего через канцлера «даровал оставшимся трем участникам роковой попойки высокую честь добровольно расстаться с жизнью» (429), что и было ими исполнено. Повествование завершает изящная поэтическая концовка, еще раз напоминающая о разности культур: «Всех семерых похоронили на одном кладбище у подножья горы Муругаяма, где лепестки алой сливы каждый год осыпаются на гранитные плиты. С тех пор туда частенько приходят несчастные влюбленные пары, чтобы совершить ритуальное двойное самоубийство» (429).

Однако, отдав должное героям японской истории, Жихарь подытоживает повествование не только вполне по–житейски и по–богатырски, но и по–русски: «Это же сказка, потому что пил я ихнее сакэ – это просто крепкое рисовое пиво, а чарки у них не более бабьего наперстка. Напиться им до такой степени, чтобы в другой город попасть, никак не возможно <…> Людей, конечно, жалко, да против обычаев не попрешь» (429).

Книга М.Успенского – прежде всего о современности. И, естественно, в ней широко представлены столкновения разных психологий в момент ломки привычного уклада и становления нового с его издержками. Любопытно проследить это на теме бизнеса, возникающей неоднократно. В третьей книге деловой Колобок объясняет неофитам, где следует держать капитал: «В основном у цюрихских гномов. Они, конечно, жадные, но скрупулезные. И не спрашивают, откуда деньги взялись. Если приплатить, конечно. Никто кроме меня, получить тех денег не может» (523). «Цюрихскими гномами» принято называть швейцарских банкиров. Богатые люди всего мира действительно предпочитают, несмотря на очень низкий процент годовых («жадные»), хранить деньги именно в Швейцарии, традиционно обеспечивающей неприкосновенность и тайну вкладов. Собственно же гномы, как известно, – хранители подземных сокровищ, что позднее мелькает и в тексте, опять–таки не без подтекста: Колобок рекомендует разбогатевшему под его руководством водяному Мутиле перевести и его капитал цюрихским гномам: «Этим поганцам богатеть за мой счет не дам! – решительно заявил Мутило. – Человека им лысого (в устах нежити – «черта лысого» – Н.Х.), а не деньги! Потому что они и так обленились – кайло не могут поднять…» (569) – типичная (и небезосновательная) реакция обыденного сознания на реалии зарождавшегося на постсоветском пространстве капитализма (кайло – инструмент для откалывания вручную горной породы, традиционное орудие гномов). Оборотистый же Колобок, попав на ярмарку, проявляет себя как ловкий делец, к чему автор относится опять–таки не без иронии: «Торчал целыми днями в Доме Быка и Медведя, участвовал в удивительных тамошних торгах без товара», т.е. играл на бирже на понижение и повышение; «Заключил с неспанцами

договор о поставках болотного пара на семьдесят семь годов (причем без ведома Совета болотных кикимор» (явные намеки на Газпром), «Удачно поменял с южными чернокожими купцами ихние сладкие фиги на наши горькие кукиши»; «Всучил северным людям–самоедам три воза ненужных им лаптей, которые еще только предстояло сплести кривлянам» и пр. (569–570), и из всего сумел извлечь прибыль для себя лично, в то время как Мутило, когда надо защитить свой народ, т.е. жителей озера, от акций, рассчитанных на сиюминутную выгоду для немногих, выступает как «мудрый и твердый вождь маленького племени, готовый за это племя биться до последней капли зеленой крови» (504) и не допустить беспредела. Издержки же зарождающегося на постсоветском пространстве капитализма с его беспределом показаны во второй части трилогии, где на современном материале еще раз разворачивается бродячий сказочный сюжет о спящей красавице, которую принц должен разбудить поцелуем: Жихарь попадает в Недвижное Царство. Сам он, как мы знаем, наследный принц Криптонский, но ни он сам, ни читатели этого пока не знают. Недвижное Царство оказывается загородной виллой богатого бизнесмена («лицо гордое, царское – таких принято слушать и повиноваться»), где на пленэре собирались отпраздновать день рождения (возможно, и совершеннолетие) хозяйской дочери: «Перед принцессой на обширном блюде стоял праздничный пирог, а в пироге торчали тонкие свечки – и зачем свечи среди бела дня? «День рождения у нее, – догадался Жихарь, вспомнив рассказы Принца – <…> Эх, бедолаги! Всех пригласили, а кого–то забыли… Он же, поганец, обидчив оказался, заявился самовольно да и произнес такое крепкое заклятье…» (415), от которого все замерли и остались неподвижны, кто в прыжке, кто в танце. «Жихарь ходил от стола к столу, разглядывал диковинную посуду, любовался неведомой едой. Только трогать ничего не трогал, потому что чувствовал – нельзя. Козленочком станешь…» (414). Разглядывал и застывших людей: «одежда странная, но зато яркая, нарядная и, по всему видно, дорогая. Мужики в большинстве своем одеты были в короткие малиновые кафтанчики с отворотами (т.е. малиновые пиджаки – Н.Х.), на шее у каждого висела толстенная золотая цепь. Мужики толковали друг с другом, каким–то странным образом растопырив пальцы, только губы не шевелились и звука не было никакого» (414). Подойдя к принцессе и заглянув ей в глаза, Жихарь увидел, что они «живые, и столько ужаса в них держалось, что всякое оцепенение разом слетело с богатыря. – Блин поминальный, да что же это делается! – сказал он. – Они же все тут живые, все чувствуют и понимают, только двинуться не могут!» (416). Это уже типично восточный поворот бродячего сказочного сюжета: злой волшебник (волшебница) обращают в камень всех, кроме правителя, окаменевшего частично. Иногда ему хватает этой моральной пытки, иногда же волшебник появляется время от времени, оживляет и подвергает истязаниям правителя и снова превращает его в полукамень. В современной сказке как видим, пыткам подвергаются все, в том числе и заведомо невиновные (та же принцесса). Обостренное чувство справедливости, характерное для русской ментальности и помноженное на моральный кодекс богатыря, заставляет Жихаря вмешаться, пренебрегая опасностью (которую он только что ясно осознавал): «Может, вы тут все в чем–то и виноваты, но так–то нельзя!» (416)

Однако сказки из современной жизни обычно бывают с несчастливым концом: поцелуй Жихаря снял власть заклятия, но на глазах потрясенного героя и люди (включая принцессу), и все окружающее их великолепие разом обратились в прах и тлен («Всякой гулянке конец приходит!»). Сегодняшняя жизнь дает немало

подтверждений всей этой аллегории, напоминая и о том, что, что «отцы ели кислый виноград, а у детей на зубах оскомина», как предсказал еще пророк Иезекииль (Иез. 18:2). Кстати, пророк со сходным именем Возопиил имеется и в трилогии.

В третьей, заключительной части трилогии значительная часть событий происходит на Полелюевой ярмарке, когда многие шероховатости «дикого капитализма» уже сгладились, а он сам цивилизовался. По принципу «от обратного» вполне современные явления сегодняшней действительности излагаются с применением сказочной атрибутики, универсальной или восточной: «Полелюева ярмарка была не простая, но чудесно обретенная. Много лет назад парнишка по прозванию Полелюй нанялся на три года в ученики к известному в те времена колдуну Орлыге. Орлыга простоватого парня до волшебных кощунов не допускал, составлению снадобий не учил, а гонял три года по хозяйству, как проклятого. Работником Полелюй оказался старательным, не вороватым по причине все той же простоватости, и Орлыга, колдун в общем–то не самый вредный, наградил его за труды расписным яйцом. Наказал яйцо разбить только тогда, когда работник вернется в родное село» (504–505). Как и полагается в бродячем сказочном сюжете, Полелюй нарушил запрет, и «вокруг изумленного паренька зашумела, загудела ярмарка» (505). Далее сюжет делает неожиданный поворот, вроде бы антисказочный, даже вступающий в спор со сказкой: «Если бы дело происходило в сказке, то к нему подошел бы неведомый человек и предложил свернуть ярмарку обратно в яйцо, а взамен потребовал, чего Полелюй дома не чаял. Так в сказках всегда бывает». А в новой, жизненной реальности Полелюй, пораскинув мозгами, сам потребовал десятую часть со всякого ярмарочного барыша. После взрыва всеобщего возмущения торговые люди быстро поняли, что в замкнутом пространстве яйца торговля переживала застой (вполне современный деловой вывод) и приняли условие. «Кроме того, в силу чудесных свойств расписного яйца, поляна оказалась на ничейной земле, непонятным образом раздвинув рубежи многоборских и прочих владений. Стало быть, никакому князю ничего платить не надо – ни даней, ни пошлин. Такие места по стародавнему обычаю именовали почему–то «обжорными зонами» (505). Народная этимология оказывается очень меткой: оффшорная зона – экономическая территория, где существуют ощутимые льготы в налогообложении, порою сводящие налоги к нулю, что повышает прибыль. В тексте вообще немало злободневных намеков, достаточно очевидных.

На ярмарке строго наблюдают за соблюдением законности, понимая под нею, однако, лишь формальное соблюдение буквы закона. Наши герои намерены продать сказочного водяного коня конокраду, страстному лошаднику цыгану Маре, а затем вернуть его себе. Однако Полелюй предупреждает о соблюдении законности: «Что же я – своего коня не смею продать <…>? – Отчего же не смеешь? Но с уздечкой, понял? И поводья передавать из полы в полу, как положено <…> (мотив, неоднократно обыгранный в сказках – Н.Х.) – Я его цыгану Маре намеревался продать <…> Его обмануть – святое дело! Скольких он обездолил – пусть–ка сам пострадает! – За Марой здесь тоже приглядывают, не сомневайся, – сказал Полелюй. – Конечно, можешь его обмануть. Только не у меня на ярмарке. Выведи за ограду и обманывай…» (545) О попытках же выдать (и продать) водяного коня (персонаж английского фольклора) за настоящего Полелюй осведомлен то ли из СМИ, то ли по линии Интерпола: «полез за пазуху, вытащил оттуда свиток <…> и стал читать: «В прошлом году в городе Багдаде водяной джин Солил ибн Коптил пытался продать водяного коня царевичу Лохмату,

каковой царевич Лохмат, уплатив восемь с половиной тысяч золотых динаров и четыре штуки сяопинского шелку, сев на вышеозначенного коня, был едва им не утоплен в реке Тигрис. Водяной джин был разоблачен базарным старостой Джафаром, каковой староста загнал джина в медный сосуд, предварительно налив туда горькой жидкости, именуемой тоником, и запечатал сей сосуд печатью халифа Мухопада ибн Баламута» – хрен с ними обоими! Ясно?» (545)

С водой связаны и джин, и конь, и сам водяник Мутило – отсюда и рыбное прозвание джина, в то же время напоминающее восточные имена (Халил, Измаил и т.п.), а халиф с не требующим семантической расшифровки антропонимом напоминает также о царе Соломоне, с которым читатели в трилогии уже встречались, и ернически измененной формуле «Сулейман ибн Дауд, мир с ними обоими», знакомой как по собственно восточным сказкам, прежде всего «1001 ночи», так и по весьма популярной современной сказке Л.Лагина «Старик Хоттабыч», где сказочного джина выпускает из бутылки советский пионер Волька. Очевиден и каламбур со словом *джин*, созданный введением тоника («джин с тоником»), однако вряд ли все молодые читатели вспомнят при этом перипетии классической дилогии Л.Соловьева о Ходже Насреддине («Возмутитель спокойствия» и «Очарованный принц»), также ярком примере обращения русской литературы к восточной фольклорной тематике, сигналом о которой служат и печати, и само имя ростовщика Джафара, тоже пытавшегося утопить (во всех смыслах) Ходжу Насреддина и поплатившегося за это. Наконец, официально–деловой, протокольный стиль зачитанного текста (*каковой*, *вышеозначенный* и пр.), напоминает, что мы уже встречались ранее с подобным документом, но эпохи беспредела с его «стрелками» и «разборками». Он принадлежал перу «одного из самых известных древних сказителей – Протокола. На этот раз Протокол подарил потомству «Сказание о Ранее Судимом и Нигде Не Работающем» <…> сидели два друга–богатыря, Ранее Судимый да Нигде Не Работающий, за богатым пиром, и вышел промеж них спор, богатырская разборочка. Хватил Ранее Судимый друга своего вострым булатным ножом, а наутро ничегошеньки не помнил. Потащили к судье победителя, там ему и срок поют» (439).

Конечно, с тех пор капитализм стал благообразнее, за формальной законностью следят: тот же Полелюй, зачитав текст, добавляет: «Ныне все ваши воровские мокрые дела (каламбур: водяник и водяной конь связаны с мокрым + «мокрое дело» – убийство «по фене» – Н.Х.) на ярмарках и базарах немедленно обнародуются и сообщаются во все страны света!» (545).

Однако любой закон можно обойти, что и было сделано под руководством Колобка: конь был выставлен на аукцион и по всем правилам продан (под наблюдением самого Полелюя) цыгану Маре («На эти деньги можно было прикупить небольшое княжество»), после чего цепью организованных за ночь зловещих примет (конь обнюхивает нового хозяина и даже плачет, а прикинувшийся юродивым Жихарь добавляет: «Не к добру ты, дяденька этого коня купил! Ты через него смерть примешь! Такое, дяденька, даже с вещими князьями бывало» (напоминание о вещем Олеге – Н.Х.); курица петухом запела; прилетел и каркнул над головой черный ворон, мыши прогрызли дырку в новой одежде и т.п.) цыгана вынуждают с убытком продать опасное приобретение. С каждой новой продажей (приметы неуклонно повторяются) конь стремительно теряет в цене и в конце концов возвращается за бесценок к прежним владельцам, ставшим тем временем богачами. В сказке капитал пойдет на благое дело, но в жизни мы все не раз становились бессильными наблюдателями

подобных игр с куда менее благовидными целями. Так что сказка оказывается весьма жизненной.

Таким образом, трилогия М.Успенского как нельзя лучше демонстрирует и жизнестойкость сказки, и ее способность, сохраняя узнаваемость, подвергаться самым разнообразным и многоаспектным трансформациям на злобу дня.

В целом осмысление виртуозного переплетения восточных, западных и исконно русских элементов и мотивов трилогии не только доставляет интеллектуальное наслаждение, но и ощутимо повышает эрудицию читателя. В некоторых вузах России (например, Петербурга) трилогия вообще используется на занятиях со студентами как своего рода увлекательная энциклопедия по фольклору.

ЛИТЕРАТУРА

Всеобщая история, обработанная «Сатириконом» (1997). Минск: Беларусь.

Грушко Е.А., Медведев Ю.М. (1998). *Имена.* Москва: Ральф: Айрис–пресс.

Колесов В.В. (1986). *Мир человека в слове Древней Руси.* Ленинград: ЛГУ.

Перхавко В.Б., Пчелов Е.В., Сухарев Ю.В. (2002). *Князья и княгини Русской земли IX-XVI веков.* Москва: Русское слово.

Петросян Ю.А. (1991). *Древний город на берегах Босфора.* Москва: Наука.

Хачатурян Н.А. (2011). Смысловые антропонимы иронического фэнтези и межкультурная художественная коммуникация *// Русский язык и литература в научной парадигме XXI века.* Ереван: ЕГУ.

Nelli Khachaturyan

EAST AND WEST IN RUSSIAN FAIRY TALE FANTASY

Summary

The article focuses on Mikhail Uspensky’s trilogy *The Adventures of Zhikhar.* Oriental, Western and Russian folklore elements and motifs are skillfully interwoven in this literary work which can be seen as a postmodern narrative in terms of poetics and a Slavic fairytale in terms of its contents. *The Adventures of Zhikhar* became the basis of a new and very popular trend in Russian fantasy literature. The Eurasian nature of Russia reveals in the very choice of the main characters: the sworn brothers of the Russian Bogatyr, an Anglo–Saxon, an inhabitant of steppe regions and a Chinese, make constant shifts from one culture code to another. The culture shifts the reader experiences are even more frequent. In the story about Don Juan and Lenin Mausoleum we come across a wonderfully humorous blend of the seducer of the Western lore, the motif of the Sleeping Beauty (with some allusions to Pushkin’s tales), Russian–Soviet characters (Baba Yaga, leshiy) and Mausoleum hypothetically located in the Magic Land of Misr i.e. Egypt, the home of pyramids. Thus, folklore undergoes constant transformations and continues its mission of fostering literature.

Արմանուշ Կոզմոյան

ԹՈՒԹԻ ՆԱՄԵՆ ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

Խելոք մարդը նա է, ով դուրս է գալիս դժվար դրությունից, իմաստունը նա՝ ով չի ընկնում դրա մեջ:

Ժողովրդական ասացվածք

Չախկալը մի սովորական չախկալ էր, ուղղակի քիթն ամեն տեղ մտցնելու հատկություն ուներ: Օրերից մի օր ընկավ նկարչի չանի մեջ և դարձավ կապույտ: Ու քանի որ անճանաչելի էր, անտառի բոլոր կենդանիները միահամուռ՝ նրան ընտրեցին թագավոր:

Ի՞նչ եք կարծում, ո՞րն էր կապույտ չախկալի առաջին մտահոգությունը: Իհարկե, անտառային հավաքների ժամանակ առաջին շարքերում իրեն դեմ առ դեմ կանգնող հզորներին և խելոքներին տանել ետ, կամ էլ քշել ընդհանրապես: Այսպիսով՝ փղերը, առյուծներն ու վագրերը իրենց տեղը զիջեցին տգետ չախկալներին, քծնող աղվեսներին և վախկոտ կճղակավորներին:

Սակայն, մի անգամ, անտառային հանդիպումներից մեկի ժամանակ, երբ տգետ չախկալը վստահ իր անպարտելիությանը՝ անսալով իր ողջ էությանը համակած նախնիների կանչին միացավ առաջին շարքի իր ցեղակիցների լուսնահաչին, բացահայտեց իր ով լինելը և ստացավ արժանին:

Իսկ մի խեղճ էշ, որ տիրոջ օգնությամբ առյուծի մորթի էր հագել, չպահեց մորթու տիրոջ արժանավայել կեցվածքը և զռռալով՝ մատնեց իրեն (Տե՛ս Զիա ադ Դին Նախշաբի, Թութինամե, Հովհաննես Անտոնյանի թարգմանությամբ, Ե., 2005, 32–րդ գիշեր):

Պարսից առածն ազդարարում է. «Ամեն ամանից հոսում է այն, ինչ կա նրա մեջ»:

Ահա այսպիսի խրատական պատմվածքների, ուսուցանող զրույցների և զարմանահրաշ հեքիաթների մի գանձարան է պարսից միջնադարյան արձակագիր, Հնդկաստանի պարսկալեզու գրականության ներկայացուցիչ Զիա ադ Դին Նախշաբիի «Թութինամեն»:

Հնդիրանական առնչություններն ու ընդհանրությունները, որ գալիս են դարերի խորքից և ծագումնաբանական արմատներ ունեն, ժամանակների մեջ նոր դրսևորումներ են ստացել: Երկու աշխարհների ուղղակի հանդիպումները, ազդեցություններն ու փոխազդեցությունները տեղի են ունեցել պատմա-քաղաքական տեղաշարժերի արդյունքում: Հնդկաստանը, որի հյուսիս–արևմտյան շրջաններում պատսպարվել են իսլամականացումից մազապուրծ զրադաշտականները, երկար դարեր իրանական քաղաքակրթության և տարրի պահպանողն է եղել:

Ավելի ուշ՝ 10 դ., երբ պարսից գահին տիրացավ ծագումով թյուրք Մահմուդ Ղազնավին, բազմաթիվ ավարառու արշավանքներից հետո Հնդկաստանի հյուսիսային շրջանները միացրեց Ղազնավյան կայսրության տիրույթներին:

Մահմուդին ուղեկցում էին արքունական բանաստեղծները, որոնք փքուն ներբողներով պատմության էջերում ամրագրում էին նրա անունը և Հնդկաստանի հողի վրա հիմնադրում պարսկալեզու գրականությունը: Ավելի ուշ, այն պիտի դառնար ոճ, իր յուրահատկություններով տարբերվեր պարսից գրականության «խորասանյան» և «իրաքյան» հայտնի ոճերից և ստեղծեր գրական մի նոր ֆենոմեն, որ կոչվում էր «Հնդկական»: Ճիշտ է, վերջինս ոչ այնքան տեղային–աշխարհագրական երևույթ էր, որքան՝ ընդհանուր մշակութաբանական, սակայն անվիճելի է այն փաստը, որ 15–16–րդ դդ. կայացած և ժամանակակից հետազոտողների կողմից եվրոպական Բարոկկոյի հետ համեմատվող «Հնդկական բարդ ոճը» առնչվում էր նաև Հնդկաստանի պարսկալեզու գրողների հետ: Նախշաբին հնդկական բարդ ու նրբաճաշակ ոճի կրողն է և «Թութինամեի» ամեն մի նոր պատկեր իր գույնով, կոլորիտով, ֆանտաստիկ համեմատություններով և մետաֆորներով ստվերում է նախորդ հեքիաթի զարմանահրաշ նկարագրությունը: Այդ է պատճառը, որ հետագայում այլ հեղինակների կողմից «Թութինամեն» պարզեցնելու, կրճատելու, մշակելու և նմանակելու բազմաթիվ փորձեր են արվել:

Սկզբնական շրջանում Հնդկաստանի պարսկալեզու գրականությունը սնվում էր մայր գրականության հաստատուն ավանդույթներից, իսկ ավելի ուշ՝ համադրվելով բնիկ ժողովուրդների մշակույթի հետ, ձեռք է բերում որոշակի առանձնահատկություններ և պարսից գրականության մեջ դառնում նոր որակ: Պարսից հեղինակները ի ցույց էին դնում հնդկական աշխարհին առնչվող իրենց գիտելիքները, պարսկերեն տեքստում սփռում սանսկրիտով և տեղական բարբառներով բազմաթիվ անվանումներ և մեջբերումներ: Նրանց կենցաղը, մշակույթը, էթնիկական առանձնահատկություններն արտացոլող դրվագները մի նոր կոլորիտ էին հաղորդում գեղարվեստական ստեղծագործությանը: Այսպիսով, Հնդկաստանի ժողովուրդները հաղորդակցվում էին պարսից մահմեդական աշխարհին:

Հնդկական և իսլամական աշխարհների փոխներթափանցման ուժեղ գործոններից մեկը կար և մնում էր թարգմանական գրականությունը: Հարկ է նշել, որ «թարգմանություն» կոչվող իրողության միջնադարյան պատկերացումները միշտ չէ, որ համընկնում են ժամանակակից չափանիշներին: Միջնադարյան թարգմանիչը հաճախ ազատ և անկաշկանդ միջամտում էր օտար հեղինակի տեքստին, յուրովի մեկնաբանում, փոխադրում էր այն: Թարգմանվող գործը հարմարեցվում էր ժամանակի ոգուն, անցնում թարգմանչի ստեղծագործ անհատականության միջով և ծնվում որպես մի նոր երկ:

Մի այդպիսի «թարգմանություն» է 14 դ. լուսավոր այրերից մեկի՝ պարսից գրող Զիա ադ Դին Նախշաբիի «Թութինամե» բարոյախրատական հեքիաթների ժողովածուն, որը, ինչպես հայտնի է, ծնվել է հին հնդկական «Շուքասափթաթիի», «Պանչատանտրայի», ինչպես նաև պարսից և արաբական բանահյուսական բազմաթիվ թեմաների մշակումից: Այդ է պատճառը, որ «Թութինամեն» իրավամբ համարվում է Նախշաբիի ստեղծագործությունը: Ի դեպ, «Պանչատանտրան» Սասանյանների շրջանում թարգմանվել է փահլավերեն, իսկ 7–րդ դարում՝ արաբերեն, որպես՝ «Քալիլա և Դիմնա»:

«Թութինամեն» պարսից միջնադարյան շրջանակավոր արձակի (рамочная) լավագույն նմուշներից մեկն է: Վերջինս արձակի այն տեսակն է, երբ մի ընդհանուր գաղափարի և սյուժեի մեջ տեղադրվում են բազմաթիվ այլ պատմություններ, հեքիաթներ, զրույցներ՝ առակի, ասացվածքի, մանրապատումի, թևավոր և խրատական խոսքի ուղեկցությամբ: Ստեղծագործության հիմնական նպատակն ուսուցանելն ու դաստիարակելն է: Շրջանակավոր արձակը կարելի է բնորոշել որպես հեքիաթ՝ հեքիաթի մեջ: Համաշխարհային հանրությանը ծանոթ են այդ ժանրի օրինակները՝ «Սինդբադնամեն», «1001 գիշերը», «Դեկամերոնը»:

Դիցաբանական, բանահյուսական, գրական թեմաները, ինչպես նաև ժամանակակից իրականությունը Նախշաբիի կողմից յուրովի մեկնաբանվելով՝ արտացոլել են բոլոր խավերի բարքերն ու կենցաղը: Նրա ուշադրությունից չի վրիպել այդ դարաշրջանին բնորոշ ոչ մի երևույթ: Մեր առջև գծագրվում են միջնադարյան արևելյան պետության կարևոր ինստիտուտները, սոցիալական կազմը, այն սանդղակը, որի վրա բարձրանում է պետական կառույցը. թագավորներ, իշխանավորներ, կրոնավորներ, առևտրականներ, արհեստավորներ, գիտնականներ, ճգնավորներ, և ապադասակարգային տարրեր: «Թութինամեն» առատ է կյանքի տարբեր ոլորտներին առնչվող գործնական խորհուրդներով, դորանյան արձագանքներով, որոնք մահմեդական բարոյական արժեքներն են ջատագովում: Հեքիաթների հիմնական հերոսները երկուսն են՝ մահմեդական աշխարհի կինը, որ մտադրվել է դավաճանել իր ամուսնուն և թութակը, որն իր պատմություններով դասեր է տալիս պոտենցիալ անհավատարիմ կնոջը և մինչև ամուսնու վերադարձը ետ պահում անխոհեմ արարքից: Նրանց երկխոսության հենքի վրա քննարկվում են իշխանության, իրավունքի, հարստության, գիտության, հավատի, արվեստի հարցերը, պարզաբանվում գեղեցկության ու բարոյականության չափանիշները: Նախշաբին հանդես է բերում խոր գիտելիքներ սիրո, բարոյագիտության, բժշկության, հանքաբանության, աստղագիտության, երաժշտության, հոգեբանության բնագավառներում, մերկացնում՝ խաբեությունը, տգիտությունը, ապերախտությունը, ագահությունը, ինքնագոհությունը, կեղծ բարեպաշտությունը: Ճիշտ է, Նախշաբին կրոնական մոլեռանդ չէ, սակայն զգում ենք երգիծական, քամահրական վերաբերմունք այլահավատների, նրանց հոգևոր հայրերի և կռապաշտ–հեթանոսների նկատմամբ: Վերջինս իսլամի ստեղծող Մուհամադ մարգարեի կողմից կուռքերի նկատմամբ տածած թշնամանքի և անհանդուրժողականության արձագանքն է:

Բազմիցս ընդգծվում է կենտրոնաձիգ պետության գաղափարը, թագավորի և վեզիրի կարևորությունը, նրանց ենթարկվելու և հնազանդ լինելու հորդորը, վեր է հանվում «ազնիվ արյան» գաղափարը, որը միջնադարյան Հնդկաստանի կաստայական գիտակցությունն է արտացոլում:

Այսպիսով, «Թութինամեն» արտացոլում է միջնադարյան արևելյան պետության կարևոր ինստիտուտներում (արքունիք–հրապարակ–հասարակություն) ձևավորվող էսթետիկական, բարոյահոգեբանական, իրավական, կրոնական արժեքների համակարգը, մտածողական իդեալը, իսկ ավելի լայն ընդհանրացմամբ՝ Ֆեոդալական միջնադարին բնորոշ «տիրակալ–հպատակ» մոդելը:

Շրջանակավոր արձակի ժանրային առանձնահատկությունը հնարավորություն է տալիս հեղինակին միավորել և համախմբել տարբեր, հաճախ նույնիսկ իրար հակասող զրույցներ ու խրատական պատմություններ: Օրինակ, մի կողմից Նախշաբին դրվատում է զգայական սերը, մյուս կողմից՝ գովերգում ասկետիզմն

ու ժուժկալությունը, մի դեպքում փառաբանում է խորամանկությունն ու անճպարարությունը, այլ տեղ՝ ազնվությունն ու անբասիր վարքը:

Հասկանալի է, որ հաջողակ լինելու, հարստության հասնելու, իշխանություն ձեռք բերելու օրենքներն ինչպես բոլոր ժամանակներում, Նախշաբիի օրոք նմանապես, պահանջել են խաբեություն, քծնանք, հարմարվելու իրատեսություն և գրողի բարոյական չափանիշներին ընդդիմացող այլ գծեր: Ահա թե որտեղից է գալիս Նախշաբիի հակասականությունը: Հեղինակի կենսագրությունից հայտնի է նրա ազատ ստեղծագործելու և արքունիքից հեռու լինելու ձգտումը: Դա հաստատվում է նաև այն փաստով, որ Նախշաբին ապրել է անապահով սոցիալական վիճակում, սակայն իր ստեղծագործությունները որևէ իշխանավոր մեկենասի չի նվիրել:

«Թութինամեի» հեքիաթները ուղեկցվում են հարյուրավոր բանաստեղծական հատվածներով, որ ժամանակի լսարանի պահանջն էր: Կարելի է ենթադրել, որ բանահյուսական ծագում ունեցող գրական հեքիաթը հաղթահարում էր պարսից գրականության ժանրային համակարգում ավանդական և առաջնային դարձած բանաստեղծական ձևերի գերակայությունն ու առաջնայնությունը (priority) և մուտք էր գործում «բարձր» ժանրերի ոլորտ:

Բազմաթիվ ժողովուրդներ թարգմանության միջոցով ճանաչել են այս հրաշալի ստեղծագործությունը: ԽՍՀՄ–ում առաջին անգամ՝ 1940 թ., ակադեմիկոս Եվգենի Բերտելսը՝ համադրելով «Թութինամեի» մի քանի ձեռագիր, թարգմանել և հրատարակել է այն՝ ներդնելով ռուս թարգմանական արվեստի լավագույն ձեռքբերումները:

Հայ ընթերցողը, որ 2005 թ. ծանոթացավ «Թութինամեին», բազմաթիվ ընդհանրություններ տեսավ Այգեկցու և Գոշի առակների հետ ոչ միայն ժանրային առումով, այլև ժողովրդի ընդերքում պահպանված նույնանման զրույցների, թեմաների և մոտիվների ընդհանրությամբ:

Armanush Kozmoyan

‘TUTI–NAMA’ IN SEARCH OF TRUTH

Summary

Tuti–nama or *Tales of a Parrot* is a series of tales written in the technique of frame narrative and ascribed to the 14th century Persian prose writer Ziya’al–Din Nakhshabi. The book is a remarkable monument of India’s Persian language literature. It has shaped where Indian and Iranian ethnocultural worlds met, in the result of the refinement of Persian and Arab oral and written traditions. *Tutinama* reflects a whole system of aesthetic, moral, psychological, legal and religious values and ideals found in major institutions of a Medieval Oriental State. The tales are accompanied by hundreds of verse episodes as was the artistic demand of the time. It can be concluded that in *Tuti–nama* the fairy tale of folklore origin is overcoming the dominance of the accepted traditional modes in Persian literature and passing onto more refined generic forms .

Елена Карабегова

«ВОСТОЧНЫЕ ЦИКЛЫ» В СКАЗОЧНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ГАУФА (проблемы поэтики и жанровой специфики)

«Восточные циклы» – «Караван» и «Александрийский шейх и его невольники» составляют наиболее значительную часть сказочного творчества В.Гауфа (1802–1827), а также один из важных этапов развития «восточной темы» в европейской литературе.

Путь в мир Востока для европейца XVIII века лежал через страну сказки. В обыденном сознании европейцев Восток первоначально воспринимался в том числе и как сказочный мир из «1001 ночи». А сам этот сборник во Франции был переведен на французский Антуаном Галланом и издан в 12 томах в 1704–1707 гг., после чего последовали его переводы на другие европейские языки. В XVIII веке Восток стал рассматриваться в свете категории истории как «общечеловеческой судьбы», смысл истории расценивался просветителями, как известно, как открытие путей к счастью. Идея же счастья всегда имплицитно присутствуют в волшебной сказке – как европейской, так и восточной. Мотивы и образы восточных сказок вошли в стилизованном и переосмысленном виде не только в европейскую литературу, но и в повседневную жизнь – но уже не просто как элементы декора интерьера (фарфор, ковры, ширмы и т.д.), но и как воплощение нового восприятия мира и истории. Восточные сюжеты, мотивы и образы прочно входят в поэтику французской литературы («Персидские письма» Монтескье, 1721, «Задиг» и «Заира», 1747, «Магомет», 1748, Вольтера, и т.д.).

В немецкую культуру и литературу восточные элементы начали проникать довольно поздно, и одной из причин этого было отсутствие прямого контакта со странами Востока – в течение многих веков немецкие купцы очень редко оказывались в странах Азии или Северной Африки.

В немецкой литературе первым крупным произведением на восточную тему становится роман Г.А. фон Циглера–и–Клипхаузена «Азиатская Баниза» (1689), который был по многим чертам своей поэтики переложением на «азиатский лад» позднегреческого романа «Эфиопика» Гелиодора, но в целом этот роман оставался в границах жанра барочного историко–придворного романа, главной идейной задачей которого было создание фигуры идеального принца. И только в XVIII веке после появления в литературе французского Просвещения произведений на восточную тематику и научных трудов И.Г. Гердера началось более глубокое изучение культуры и философии Востока, которое, однако, происходило достаточно медленно.

Только в XVIII веке немецкие просветители проложили пути для многостороннего исследования стран Востока, в первую очередь – Азии; они создали основание для возникновения контактов в области экономики, науки и искусства, которые будут продолжены вплоть до XIX и XX веков. Освоение Востока в Германии шло тремя основными путями – в форме отражения восточной тематики в немецкой поэзии

(«Западно–восточный диван» И.В. Гете, в сатирическом романе «Золотое зеркало или Короли Шешиана» К.М. Виланда, в которых культура и история стран Востока рассматривались как часть великого общечеловеческого пространства, в котором происходил диалог и осуществлялся компромисс между самыми далекими по своей национальныой сущности началами и явлениями) и путем сказки – в переводах и переложениях «1001 ночи» и в эпоху немецкого романтизма – в сказках В.Гауфа.

В эстетике и художественной прозе немецких романтиков литературная сказка впервые выступает как полноправный литературный жанр. Традиция немецкой романтической сказки берет начало в творчестве К.М. Виланда, создавшего целый универсум – 10 сказочных поэм, в которых важную роль играли мотивы и образы, заимствованные из восточных сказок. В самой знаменитой поэме Виланда «Оберон» (1780) действие происходит на Востоке в эпоху крестовых походов. А 1786 году выходит его сборник «Джиннистан или Избранные сказки о феях и духах». Сказка появляется в творчестве почти всех немецких романтиков, она воплощает идеи романтической философии и проходит путь развития – из вставной сказки в романе и повести Новалиса она превращается в самостоятельную сказку в творчестве К. Брентано и Э.Т.А. Гофмана. Но в целом в литературных сказках немецких романтиков восточные мотивы и образы появляются относительно редко, хотя сам Голубой цветок, ставший, как известно, символом всего искусства и философии немецкого романтизма, был заимствован Новалисом из индийской символики – это лотос, обладающий большим количеством значений и коннотаций.

Оба «восточных цикла» сказок В. Гауфа создавались в 1826–1828 гг., в последние три года его жизни. К этому времени уже были созданы и изданы в разных редакциях сказки К.Брентано («Малые итальянские сказки», «Малые рейнские сказки», «Большие рейнские сказки» (1810–30 гг.), уже был завершен жизненный и творческий путь Э.Т.А. Гофмана, а также вышли в свет 3 тома «Детских и домашних сказок» братьев Гримм (1812–22).

Сказки Гауфа отмечены печатью творческой зрелости, они входят в золотой фонд мировой литературной сказки и они, кроме того, представляют сказку позднего немецкого романтизма – следующий этап ее развития после йенского, гейдельбергского и берлинского, к которому исключительно во временном отношении можно отнести позднее творчество Э.Т.А. Гофмана.

Восток в сказках Гауфа следует рассматривать, на наш взгляд, в связи с комплексами такого рода проблем:

1.Сказки Гауфа и немецкая романтическая сказка (художественный мир, пространство и время, фантастика и современность, образная система)

2. Сказки Гауфа и европейский романтизм

3.Сказки Гауфа в контексте традиции европейской литературной сказки

Сказки Гауфа отличаются от большинства немецких романтических сказок тем, что предназначались в первую очередь для детей, сначала были им рассказаны Гауфом и только потом записаны и изданы. И это во многом определяет специфику их поэтики.

В сказках Гауфа и, в первую очередь, в «восточных циклах» происходит своего рода синтез многих черт поэтики немецкой романтической сказки с восточными элементами. В двух из трех сказочных циклов «Караван» и «Александрийский шейх и его невольники», а также в одной из сказок цикла «Харчевня в Шпессарте» («Приключения Саида») действие происходит на Востоке. «Восточный» материал

определяет специфику их поэтики. Яркость и красочность мира Востока, стран Азии и Северной Африки, чудесные приключения и волшебные превращения героев становятся формой для воплощения вечной борьбы Добра и Зла, которая, однако, у Гауфа достаточно явственно ассоциируется с происходящим в современном, окружающем самого автора мире. Как известно, наличие черт окружающей автора действительности в поэтике литературной сказки представляет важную особенность этого жанра в целом. Другой важной чертой немецкой романтической сказки является ее включенность в цикл, наличие «обрамляющего рассказа», в котором нередко ведется дискуссия об эстетических воззрениях романтиков и, в частности, о художественных принципах литературной сказки. Такие крупные циклы сказок составляют важную часть творческого наследия Э.Т.А. Гофмана («Серапионовы братья») и К. Брентано («Малые рейнские сказки», «Большие рейнские сказки» и «Итальянские сказки»). Но, как мы увидим, в сказочных циклах Гауфа возникает иное соотношение между героями обрамляющего рассказа и персонажами сказок. Рассказчики сами становятся действующими лицами рассказываемых ими сказок, граница между реальным и сказочным миром становится еще более условной и легко преодолимой, чем, например, в «Серапионовых братьях» Э.Т.А. Гофмана. В то же время герои обрамляющего рассказа, которые, как отмечают некоторые исследователи, просто одержимы страстью рассказывать сказки, причем делают это часто в самый неподходящий момент (когда им грозит нападение разбойников и другие опасности), преследуют не столько узко утилитарную цель (развлечь общество, купить себе свободу), но и защитить свое достоинство, утвердить себя посредством повествования о мудрых и смелых героях. Раскрытие истинного лица главного героя, происходящее в финальной сказке цикла (благородный разбойник Орбазан в «Караване», молодой невольник, который оказывается сыном шейха Али–Бану Кайрамом в цикле «Александрийский шейх») придает сказкам черты поэтики новеллы.

Гауф в предисловии к циклу «Караван», которое также представляет собой сказку, показывает, как королева Фантазия отправляет свою старшую, любимую дочку Сказку в мир людей, одев ее в наряд альманаха. Слово «альманах» имеет в этом контексте не только значение «сборник произведений», но и отсылает читателя к миру Востока, где «аль–манах» имело значение «календарь», затем альманах появился уже в Европе, в нем печатались сведения из самых разных областей – от астрологии до светской хроники и литературных новинок. Сперва альманахи появились во Франции в середине XVII века, в Германии (Пруссии и Саксонии) с начала XVIII века.

Сказку, однако, встречают у ворот в мир людей грубые и жестокие стражи. На деле это критики–филистеры, всеми силами отрицающие и изгоняющие всякую фантастику и сказку. Чтобы доказать им, что она имеет право войти, «Сказка вытянула руку и принялась указательным пальцем чертить в воздухе какие–то знаки. И перед зрителями замелькали пестрые картины: караваны, прекрасные кони, разряженные всадники; бесчисленные шатры в песках пустыни; птицы и рыбы в бурных морях; тихие леса и многолюдные площади и улицы; битвы и мирные кочевья, – все они пестрой вереницей, в живых образах, проносились мимо. Сказка с таким усердием вызывала к жизни легкие видения, что и не заметила, как стражи, охраняющие ворота, уснули один за другим. Но когда она собиралась чертить новые знаки, к ней подошел какой–то приветливый человек и схватил ее за руку…» (Гауф 1980: 23). И он

отводит Сказку к своим детям, чтобы она могла, развлекая их чудесными рассказами, доставить им «веселый часок».

Принцип организации пространства и времени в сказках Гауфа значительно отличается от их структуры в романтической сказке. Если в сказочных новеллах Гофмана художественное пространство предстает как двоемирие – сосуществование волшебного и реального миров, граница между которыми проницаема, то у Гауфа – это единый мир Востока, причем этот Восток достаточно условен и «сказочен». Багдад в Азии и Александрия в Африке обрисованы как два совершенно одинаковых города, связанных караванными путями, пролегающими через пустыню. Но этот сказочный единый мир, в первую очередь, показан как арена борьбы Добра и Зла, где герою приходится бороться со злыми силами, а ему помогают представители добрых сил. Но и те, и другие достаточно редко выступают в обличье фантастических существ (злые волшебники и волшебницы в сказках «Карлик Нос», дервиш, наложивший проклятие на корабль, ставший призраком /«Корабль привидений»/ и добрые феи в сказках «Мнимый принц» и «Приключения Саида»). Достаточно редко в сказках Гауфа появляются и волшебные помощники и предметы («Маленький Мук», «Карлик Нос», «Мнимый принц»). Мир сказок Гауфа – это прежде всего мир людей, которые, как и в фольклорной сказке, и в «1001 ночи» представляют Добро и Зло, но уже в их социально детерминированном обличье. Зло выступает в образах жестоких и деспотичных султанов, калифов и служащих им жадных и продажных судей, хитрых и коварных купцов, кровожадных разбойников и пиратов. Но и простые люди могут поступать жестоко и нечестно, ведь, как и в прозе европейского Просвещения, речь здесь идет в том числе и о человеческой природе. Яркость и красочность мира Востока оказывается внешним, «маскарадным» обличьем, за которым скрываются черты человеческой природы, общей и для Востока, и для Запада. Мир Востока оказывается своего рода «инвариантом» мира Запада. И, возможно, поэтому даже образ Наполеона, в скромном сером сюртуке расхаживающего без всякой охраны по Парижу («История Альманзора», цикл «Александрийский шейх»), вдруг напоминает Гаруна аль Рашида, который тоже любит в простой одежде в одиночку бродить по улицам и базарам Багдада.

Сказки Гауфа отличаются от «классических» сказок немецкого романтизма и, в первую очередь, Гофмана и Брентано тем, что в них появляется мощная динамика, – это сказки о путешествиях, о постижении героями мира, который может раскрыться только тому, кто нашел в себе мужество отправиться в далекий и опасный путь. Как мы помним, действие в сказках Гофмана в большинстве случаев происходит в границах маленького немецкого городка или соседнего с ним небольшого леса, герой никогда не уезжает куда–иибудь далеко, а если из волшебной страны прибывает волшебное существо, то оно сразу же принимает обличье добропорядочного бюргера (архивариус Линдгорст, доктор Проспер Альпанус, советник суда Дроссельмейер). В сказках Гофмана основным структурообразующим принципом становится, как известно, романтическая ирония, которая нередко проявляется в форме театральности (волшебные существа в реальном мире играют роли филистеров). Гауф во многом отталкивается от поэтики Гофмана и, возможно, Брентано, в его сказках нет театральности, а острая гофмановская ирония сменяется более мягким юмором. Следует отметить, что сравнительный анализ сказок Гофмана и Гауфа можно было бы сделать предметом отдельного исследования. Отметим здесь только резко выделяющийся из общей тональности восточной сказки в цикле «Александрийский

шейх» сюжет «Молодой англичанин», достаточно близкий, на наш взгляд, по своей поэтике сказкам Гофмана. Путешественник, возмущенный отношением к нему жителей немецкого городка, преподает им урок, выдавая за своего спутника–англичанина молодую обезьяну–орангутанга, грубым манерам которой все тут же начинают подражать. Как мы помним, такое же разоблачение филистеров путем введения в их общество чужеродного существа – это кукла Олимпия – происходит в сказке Гофмана «Песочный человек».

Самое же главное отличие заключается в том, что Гауф, как бы пройдя «школу романтической литературной сказки», возвращает этому жанру детскую и предназначенную для детей непосредственность и свободу, сохраняя при этом мудрость и глубину. И образ Востока играет в этом особо важную роль, поскольку таким образом как бы восстанавливается связь с художественным миром сказок «1001 ночи», выявляется сама «память жанра», его живая основа, на которой этот удивительно талантливый и тонкий автор и строит чудесную архитектонику своих восточных сказок.

Но пространство и время в сказочном мире обоих «восточных циклов» Гауфа получают еще одно «измерение» – это история. Судьба главных героев – Орозмана в «Караване» и Кайрама в «Александрийском шейхе» оказывается связана с событиями Французской революции и наполеоновских походов в Египет и Сирию. Орозман, молодой французский дворянин, сын консула в Александрии, получивший образование во Франции, лишается во время Революции своего наследства, а его отец и брат были по ложному обвинению осуждены и казнены на гильотине. Тогда Орозман, навсегда порвав со ставшим ему ненавистным миром Европы, становится «повелителем пустыни» – вожаком шайки разбойников, грабящих в пути караваны. Но при этом Орозман представляет тип «благородного разбойника». Так, в образе Востока в сказках Гауфа появляется еще одна аллюзия – на «восточные поэмы» Байрона. «Гяур» Байрона был переведен на немецкий в 1820 году, «Осада Коринфа» в 1817, Гауф вполне мог быть знаком с этими переводами. Как и у героев «восточных поэм» личная трагедия Орозмана и его конфликт с обществом перерастают в конфликт с мирозданием. Орозман рассказывает о своем решении: «Вместе с кучкой друзей–единомышленников я вел беспокойную, бродячую, посвященную борьбе и охоте жизнь, мне хорошо живется с этими людьми, которые почитают меня как своего владыку, ведь мои азиаты – народ хоть и не такой просвещенный, как ваши европейцы, зато они чужды зависти и клеветы, тщеславия и себялюбия» (Гауф 1987: 119).

Судьба юного Кайрама, сына шейха Александрии Али–Бану, представляет как бы зеркальное отражение судьбы Орозмана. Когда Александрия была захвачена войсками Наполеона, то «эти собаки франки» взяли в плен мальчика Кайрама, чтобы держать в повиновении самого шейха и вымогать у него деньги. Потом ребенка насильно увозят в Париж, где ему дают имя Альманзор, и он становится слугой злого и властного лекаря, изучает французский, знакомится с ученым–востоковедом (здесь возникает довольно злая пародия на ученого–схоласта) и, наконец, случайно на улице встречает Наполеона, с которым мальчик был знаком еще в лагере французов под Александрией. Наполеон приводит его во дворец, дает ему денег и отправляет на первом же корабле домой. Он столь же милостив и щедр, как и Гарун аль Рашид по отношению к Саиду в сказке «Приключения Саида». Но на корабль нападают пираты, берут юношу в плен и продают в Александрии в рабство. Его покупает шейх Али–

Бану, которому Альманзор, рассказав свою историю, сообщает, что он – пропавший сын шейха Кайрам. Так счастливо заканчивается второй восточный цикл сказок Гауфа.

Понятие «национальный колорит» и его художественное воплощение (например, в романах Вальтера Скотта о крестовых походах), а также осознание связи между индивидуальной человеческой судьбой и всеобщим движением истории принадлежат к великим открытиям европейского романтизма, которые послужили основанием для появления принципиально нового героя – сильной и незаурядной личности, способной на сильные чувства, на подвиг и в то же время – на преступление. Яркость и необычность образов героев – путешественников по суше и морю, благородных разбойников, воинов и влюбленных, способных выдержать любые испытания и приключения, но иногда совершающих необдуманные поступки, сочетаются в сказках Гауфа с чертами сатиры и юмора. В образах коварных и жестоких султанов и эмиров, неразумных калифов и их льстивых и вероломных визирей и советников явственно просматриваются черты правителей и чиновников современных германских территориальных государств.

Но есть в цикле «Караван» одна сказка, сильно отличающаяся по своему сюжету от всех остальных – это сказка о Маленьком Муке. Это тоже романтический герой, но, в отличие от красивого и сильного Орозмана, это карлик с большой головой и уродливым телом. В отличие от другого знаменитого героя романтизма, скрывающим под уродливой внешностью живую душу и сердце, оказавшееся способным на великую любовь, Маленький Мук обречен на жалкое существование среди жестоких к нему людей – от короля до его слуг. Его наивность, с которой он надеется обрести друзей, раздавая всем деньги – ведь он стал обладателем волшебной палочки, указывающей на клады, и туфель–скороходов! – вызывает сочувствие к нему читателя. Однако, полностью испив чашу унижений и обид, хотя и одержав победу над королем, Маленький Мук возвращается в родной город, чтобы навсегда остаться одиноким, хотя и уважаемым всеми человеком. В его имени слово «Маленький» несет особую смысловую нагрузку – это маленький человек, страдающий от несправедливостей и жестокостей, его бюргеры и филистеры не принимают и ненавидят так же, как и людей искусства, художников, и этот человеческий тип представляет еще одно художественное открытие немецких романтиков. А его нелепый костюм, состоящий из огромной чалмы, халата не по росту и огромных туфель мог бы послужить пусть очень отдаленным и «восточным» вариантом образа, созданного великим Чарли Чаплином.

Подводя итоги, отметим, что благодаря синтезу волшебства и реальности, восточных мотивов и образов с достаточно легко узнаваемыми чертами повседневной жизни современной автору Германии эти сказки не только составляют наиболее важную по своему идейному содержанию и интересную по своей художественной форме часть творческого наследия В. Гауфа, но и представляют один из наиболее ярких и значительных этапов в эволюции жанра художественной сказки в контексте европейской и мировой литературы.

Интересно было бы привести высказывание о сказках Гауфа другого писателя–сказочника, Вениамина Каверина, причем особенно важно, что Каверин протягивает нить от Гауфа к великому советскому сказочнику – Евгению Шварцу: «Мне кажется, что и сказки, и новеллы Гауфа, независимо от особенностей обоих жанров, существуют в некотором волшебном пространстве, которое само по себе не требует ни

географических, ни топографических признаков. Это атмосфера чуда. Эта обыкновенность необыкновенного получила продолжение в истории мировой сказки. И самый убедительный пример подобного феномена принадлежит нашему блестящему драматургу и сказочнику Евгению Шварцу» (Каверин 1990: 7).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гауф, В. *Сказки.* Андерсен, Х.К. *Сказки и истории.* Антология. Москва: Правда (1980) .
2. *Hauffs Werke in zwei Bänden* (1975). Berlin und Weimar: Aufbau–Verlag.
3. Каверин, В. (1990). Сказки Гауфа. Вступительная статья //В. Гауф. *Сказки.* Москва: Художественная литература .
4. Артемьева О.А. (1983). *Жанровые и стилевые особенности малой прозы В.Гауфа.* Автореферат. Москва, МГУ.
5. Дьяконова Н.Я. (1978). *Английский романтизм: проблемы эстетики.* М. Наука.

Elena Karabegova

ORIENTAL CYCLES OF WILHELM HAUFF

Summary

Wilhelm Hauff's *Oriental Cycles – The Caravan* and *The Sheik of Alexandria and his Slaves* make an important part of his fairy tale heritage. The perception of Oriental culture was rather slow in Germany and owed much to the appearance of Oriental themes in French Enlightenment Literature as well as J.G. Herder's works. Hauff's Oriental tales were composed in the second half of the 19th c. when Hoffman's literary career was already declining, the three volumes of the Grimms' *Kinder– und Haus Märchen* were published and Brentano's fairy tales were being created. The stories in these collections interweave the poetic qualities of the German romantic fairy tale with oriental elements. On the one hand Hauff's *Oriental cycles* are rich in eastern flavour, on the other hand the characters are endowed with marked romantic features.

Нина Айрапетян

ТЕМА ПРАВИТЕЛЯ И ВЛАСТИ В АРАБСКОЙ СКАЗКЕ У. БЕКФОРДА «ВАТЕК»

Уильям Бекфорд (1760–1844) принадлежит к английским писателям эпохи предромантизма, который датируется современными исследователями от появления «Новой Элоизы» (1761) Руссо до 1824г. (года гибели Байрона).

Как указывает Н. А. Соловьева в своем труде «У истоков английского романтизма» (1988), впервые этот термин был предложен французским исследователем Д. Морие в 1909г. До этого предромантизм не рассматривался как отдельный этап в развитии европейской литературы. В. М. Жирмунский в послесловии к «Фантастическим повестям» («Замок Отранто», «Влюбленный дьявол», «Ватек», 1967) включает в понятие романтизма сентиментальную поэзию, «готический роман», литературу «бури и натиска», а Соловьева указывает также на факторы кельтского возрождения и поднимающийся интерес к скандинавской теме в 18 веке. У. Бекфорд при этом не включен в систему анализа английского предромантизма, очевидно потому, что сказка «Ватек» написана на французском языке.

Необходимо отметить, что делая главным героем этого произведения реальное историческое лицо 9 в., халифа Ватека из рода Абасидов, внука Гаруна аль–Рашида, Бекфорд поднимает тему власти, характерную для целого ряда сказок «Тысячи и одной ночи». Эта тема была особенно близка Бекфорду, мечтавшему о так и не осуществившейся политической карьере, несмотря на происхождение (отец его был олдерменом и лорд–мером Лондона), богатство и блестящее образование.

Знаток древних и новых европейских языков, Бекфорд по собственному желанию изучал также персидский и арабский языки. Проводя длительное время за границей, он приобрел привычки европейца–космополита, увлекающегося одновременно европейским и восточным Средневековьем.

Развитие ориентализма в Европе связано как с арабским нашествием («Песнь о Роланде», 1100г., «Песнь о Сиде», 1140г.), так и с крестовыми походами в Иерусалим, отразившимися в рыцарских романах. Затем он проявился в новеллах Возрождения, насыщенных яркими приключениями и путешествиями.

В период Просвещения 18 века ориентализм приобрел новую, актуальную направленность. Тема правителя и власти становится основной в таких произведениях как «Персидские письма» (1720) Монтескье, «Философские повести» Вольтера («Задиг», 1748), которые он сам называл философскими сказками, в его же трагедии «Магомед» (1742), в опере Бомарше и Сальери «Тарар» (1787). От показа и разоблачения картин восточной деспотии просветители постепенно переходят к утверждению идеи царства «справедливости и любви» («Задиг» Вольтера и «Тарар» Бомарше). Так иносказательно идеал просвещенного монарха отразился в ориенталистских произведениях французских писателей 18 века.

В свою очередь, исследователи творчества Бекфорда, отмечая тот факт, что сказка «Ватек» (1786) написана на французском языке, приходят к выводу, что он следует французской литературной традиции, начиная от А. Галана, переводчика сказок «Тысячи и одной ночи» в начале 18 в., до Вольтера. Сохранились также его собственные десять переводов сказок с арабского на французский (1780–1783) и незаконченная французская рукопись арабской сказки о Дарианоке, юноше из страны Гу–Гу, в которой обнаруживается полное разочарование автора в делах правителей и их приближенных. В этой сказке проявляется характерный для предромантизма элемент мистицизма, который станет одной из составляющих структуры сказки «Ватек».

Необходимо отметить следующее: проведя сравнительный анализ данной сказки и некоторых сказок «Тысяча и одной ночи», мы пришли к выводу, что Бекфорда интересовали не только «романтическая трактовка восточной тематики» и чудеса, которыми наполнены арабские сказки, но и своего рода их разоблачение, пародирование, доходящее до гротеска. Сказка «Ватек» – не бегство от реальной действительности на неизвестный и манящий Восток, что будет присуще произведениям европейского романтизма. У Бекфорда это продолжение и развитие традиционной для 18 в. критики абсолютизма, с использованием мотива таинственных, дающих власть восточных амулетов (мотив, который возникнет в новой трактовке в философской повести Бальзака «Шагреневая кожа», 1831г.).

Относительно сказки «Ватек» Жирмунский указывает, что «тайны готического романа являются здесь в ориентальном облачении» (Литературные памятники 1967: 282). Сам Бекфорд перестроил в готическом стиле родовое поместье в Фонтхилле, увенчав его «небывалой высоты» башней (300 футов), которая рухнула через несколько месяцев, была возведена заново и продержалась двадцать четыре года. Жирмунский считает, что ее идея была подсказана Бекфорду «Ватекем». Соловьева приводит тот факт, что в 1819 г. Т. Рикмен в «опыте определения стилей английской архитектуры» окончательно закрепил за национальным готический стиль, который продержался до 50–ых годов XIXв.

В свою очередь, проследив мотив башни в сказках «Тысячи и одной ночи», мы обнаружили его в «Рассказе о горделивом царе», где властитель построил для себя «высокий дворец, возвышавшийся и уходящий ввысь». Трижды подчеркнув элемент высоты, сказка закрепила его в характеристике мнимого величия правителя, который достиг исполнения своих самых заветных желаний, но тут же лишился всего. Аллах послал ему ангела смерти, который обвинил его в том, что он не употребил свою власть и свои деньги для помощи нуждающимся, не строил монастыри, мечети, мосты и водопроводы, а истратил их ради страстей своих.

Такова, в целом, и сюжетная линия сказки «Ватек» (исторический халиф Ватек умер в возрасте 32 лет). Аллах выступил в ней как верховный судья, с иронией наблюдая за попытками Ватека достичь неба путем строительства башни с одиннадцатью тысячами ступеней.

Другим источником сказки «Ватек» послужила, несомненно, «Сказка о Джиллиаде и Шимасе» из индо–иранского цикла сказок «Тысячи и одной ночи». По жанру это так называемая обрамленная повесть, которая, придерживаясь четкой сюжетной линии, состоит из множества историй, определяющих взаимоотношения царя и его подданных. Главный аспект власти – справедливость к поданным (Соломонов суд), ведь если ее нет, подданные восстают. Нужно отметить, что в средние века большую ценность представляли так называемые «царские зерцала», книги, в которых

давались советы царям и царедворцам о том, как внушать уважение к власти, соблюдать правила этикета и обладать сведениями из области научных знаний (интересно, что подобное сравнение принца Гамлета с зеркалом, увы, разбитым, приходит на ум Офелии, убеждающейся, как ей кажется, в его безумии). Но в сказках все выглядит не так однозначно. Например, в «Сказке о Джиллиаде и Шимасе» ставится вопрос о безраздельной власти. Чтобы ее достичь, нужно убивать всех остальных обладателей власти: везирей, военачальников, царедворцов. Власть прежде всего надо употреблять для наслаждений, советуют царю его жены. Ту же роль играют в сказке Бекфорда мать Ватека, царица Каратис, и его возлюбленная Нурониор, дочь эмира, которые отвратили халифа от государственных дел и заботы о своих подданых.

В восточной сказке мудрый отрок, сын казненного везиря Шамиса, возлагает вину не только на женщин, но и на самого царя, поскольку Аллах дал человеку свободную волю, и дело не в предопределении, как считает царь, а в желании самого человека совершать добро и зло. Сказка завершается раскаянием царя, едва не утратившего свои владения, и восстановленим гармоничных отношений со своими подданными, которые в свое время создал его отец Джиллиад.

В сказке «Ватек» Бекфорд, в отличие от данного первоисточника, полностью дискредитирует институт власти, который находится в руках просвещенного, но деспотичного и изнеженного правителя. Т.о., теория «просвещенной монархии» была развенчана Бекфордом еще при жизни самого Дидро, не скупящегося на лестные эпитеты в адрес Екатерины II, которая щедро вознаградила его за веру в ее просветительские таланты.

Из «Сказки о Джиллиаде и Шимасе» Бекфорд взял и по–своему обработал эпизод, который задает тон всему повествованию, Шимас говорит юному царю, сыну умершего Джиллиада: «Аллах дал человеку и сделал пять чувств причиной блаженства или вечного огня». Весь замысел сказки «Ватек» как бы заключен в этой емкой фразе, от начала и до конца. Сказка начинается с описания блаженства, которое испытывает Ватек в своих пяти дворцах, услаждающих его вкус, слух, зрение, обоняние, чувственность (Маруф–башмачник 1986: 331). Восточная экзотика здесь переплетается с обыгрыванием эстетики рококо, и это сближение двух эпох было совершенно прозрачным для читателей «Ватека», особенно если вспомнить пользующуюся большим успехом серию картин «Пять чувств» художника Жана Рау (1677–1734). Если в восточной сказке юноша–царь хочет знать, сотворены ли эти чувства ради добра или зла, то в сказке Бекфорда они призваны служить лишь наслаждению. Нарядно–декоративный стиль описания придворных празднеств Ватека, дразнящая чувственность и жеманность дочери эмира Нурониор, бездумное наслаждение жизнью – все это было близко и понятно читателям «Ватека», тем более, что само искусство рококо в 18в. стало своеобразным прощанием с миром галантных празднеств и сословно–аристократических иллюзий (которые позднее безуспешно пытался возродить М. Пруст в своих романах). Увлечение матери Ватека, царицы Каратис, черной магией невольно приводило на память современникам Бекфорда процесс 17 в. над колдуньей Вуазен, в который была замешана фаворитка короля Людовика XIV Франсуаза Монтеспан, «султанша», как между собой называли ее придворные. Стихией ее, как и у царицы Каратис, были дворцовые интриги. В 1691г. герцог Менский, ее сын, приказал силой освободить покои своей матери в Версале. А в конце жизни ее постоянно терзал страх смерти и ада. Сам Людовик XIV, утвердивший свой

девиз «Государство – это я», с детства страдавший булемией (обжорством), больше всего ценящий лесть, сменивший множество фавориток, также мог стать одним из прототипов Ватека. У. Черчилль писал о нем: «Внешний лоск и хорошие манеры, пышный церемониал и отработанный этикет лишь подчеркивали низость его образа жизни». Надгробную речь над ним в 1715 г. епископ завершил фразой: «Только Бог велик!», которая идентична прославлению Аллаха на Востоке, удерживавшего правителей от безмерного величия, самомнения и гордости.

Земная жизнь Ватека заканчивается во владениях Эблиса, куда он направился за волшебными талисманами по наущению его посланца, «индийца из неведомой страны», оказавшего большое влияние на его мать, царицу Каратис. До этого они вместе попирают мыслимые и немыслимые законы в общении как с самыми почитаемыми лицами государства, так и с простыми людьми. Все они трепещут перед ним и в то же время стараются высказать ему свою любовь, как наместнику Аллаха, за что в ответ получают или смерть, или страшные униженья и увечья. Разрешить эту ситуацию могло лишь глубокое разочарование поданных в своем властителе. Вот как анализирует этот процесс в книге «Пророк» Джебран Калил Джебран: «А если это деспот, которого вы хотели бы свергнуть с престола, посмотрите прежде, разрушен ли его престол, воздвигнутый в вашей душе» (Джебран 2003: 77).

В финальных сценах «Ватека» ощущается определенное влияние «Рассказа о Хасибе и царице змей» из сказок «Тысячи и одной ночи». Так же, как один из героев этого повествования отправляется на поиски места последнего успокоения царя Сулеймана (Соломона) с целью завладеть волшебным перстнем, полученным в дар от Аллаха и дающего власть над миром, Ватек отправляется в длительный путь, надеясь с помощью талисманов завладеть миром и сокровищами горы Каф, опоясывающей земную твердь.

Так же, как и в восточной сказке, правая рука Сулеймана, возлежащего на ложе в подземном царстве, лежит у него на груди, но когда он с мольбой поднимает руку, взывая о скором прекращении своих адских мук, посланных ему за принятие огнепоклонства, Ватек в ужасе видит, что сердце Сулеймана охвачено пламенем, и уже не прикасается к талисманам. Ими завладевает Каратис, которую Ватек вызывает в ад, чтобы проклясть ее за те нечестивые знания, которыми она его снабдила. У каждого из них сердце превращается в пылающий уголь (адское пламя Бекфорд переносит в грудь грешников), они обречены на вечные скитания в царстве Эблиса, не зная ни минуты покоя, и лишены надежды, в отличие от царя Сулеймана. Это наказание символизирует жгучие муки совести, которые не могут унять все сокровища, которые брошены джиннами к ногам Каратис.

Стиль этой части повествования стоновится тяжелым и мрачным, в особенности при изображении дворцов Истахара и подземного мира и при изображении самого Эблиса, сидящего на огненном шаре. Но автор явно приближает его к своим современникам: он казался молодым человеком лет двадцати с правильными и благородными чертами, а в его глазах отражались отчаяние и надменность.

Необходимо отметить, что на формирование эстетики предромантизма оказало влияние учение Э. Берка (1729–1797). Полемизируя с просветителями, он предложил вместо категории прекрасного категорию возвышенного, тесно связанного с ужасным, поскольку человеческие эмоции связаны не только с удовольствием, но и болью, страданием. Т.о., эстетика «готического романа» получила теоретическое обоснование уже в процессе своего развития.

Несомненно, что А. С. Пушкин был знаком со сказочной повестью «Ватек» и, возможно, строки «И угль, пылающий огнем, во грудь отверстую водвинул» в стихотворении «Пророк» (1826) возникли под влиянием финальной сцены этого произведения, единственного, которое пережило своего творца. Знаменитый 38 псалом Давида, где звучит песнопение «Воспламенилось сердце во мне, в мыслях моих возгорелся огонь: я стал говорить языком моим» (Библия 1988: 551) повлиял в свое время и на Данте при создании «Vita nova», и на Пушкина, вдохновенно заговорившего библейским языком. В то же время реминисценция на один из мотивов произведения Бекфорда, автора 18 в., написанного на французском языке, вошла как яркий и выразительный символ в образную систему стихотворения «Пророк», ставшего своеобразным свидетельством творческой зрелости гениального русского поэта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Библия.* (1988). Москва: Издание Московской Патриархии.
2. *Литературные памятники* (1967). Гораций Уолпол. Жак. Казот. Уильям Бекфорд. Ленинград: Наука.
3. Соловьева Н. А. (1988). *У истоков английского романтизма.* Москва: Издательство МГУ.
4. *Тысяча и одна ночь* (1983). Т. 5. Душанбе: Ирфон.
5. Маруф–башмачник. *Избранные сказки, рассказы и повести из «Тысячи и одной ночи»* (1986). Москва: Правда.
6. Шифдар, Б. (1975). *Вступительная статья к книге «Тысяча и одна ночь».* Библиотека Вссемирной литературы. Москва: Худ. литература.
7. Борисов, Ю. В. (1991). *Дипломатия Людовика XIV.* Москва: Международные отношения.
8. *Французская живопись: XVI – первая половина XIX века.* ГМИИ им. А. С. Пушкина (1991). Москва: Изобразительное искусство.
9. Джебран Калил Джебран (2003). *Пророк.* София.

Nina Hayrapetyan

THE THEME OF THE RULER AND POWER IN BECKFORD'S ARABIAN TALE 'VATHEK'

Summary

Vathek was written during a time period when European culture was strongly influenced by Orientalism. In Zhirmunsky's definition Beckford's *Vathek* is a Gothic novel in Oriental attires. *Vathek* is closely connected to *Arabian Nights'* motifs. The comparative analysis of Beckford's *Vathek* and some tales of *Arabian Nights* shows that Beckford's tale is not merely a romantic interpretation of oriental themes but a kind of revelation, even a parody of Arabian tales, rather close to grotesque. The institution of power is completely discredited by Beckford. Even though the ruler he presents is highly educated, he is unfair and oppressive. The problem of interrelations of the ruler and his subjects are still of major importance in our days.

Եվա Զաքարյան

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԻ ԴԵՐՎԻՇԸ

Հեքիաթներում արևելքի երկրների թափառական կերպարներ են՝ անտուն, անընտանիք, հմուտ արհեստների, երաժշտության, արվեստների, գուշակության, բուժման, հմայությունների մեջ, հասարակությունից դուրս, բայց կապված հավասարապես բոլոր խավերի հետ: Նրանց ողջ կյանքն անցնում է ճանապարհներին: Արևելքում նրանք ժողովրդական առօրյա դեմքեր են եղել, աչքի ընկել ճարտար լեզվով, ազատախոհությամբ, արդարամտությամբ և համարվել են ժողովրդի մեջ իշխող տրամադրությունների արտահայտիչներ: Նրանք ազատորեն շրջում են երկրեերկիր, քաղաքից քաղաք, մուտք գործում բոլորի՝ և՛ հասարակ մարդկանց, և՛ թագավորների տները, գիշերելու տեղ խնդրում, վայելում բոլորի հյուրասիրությունը: Նրանց առջև բաց են բոլորի դռները (ԵԼՄ Գ, 153): Նրանք միջնորդներ են հասարակության տարբեր շերտերի, մարդկանց ու սրբազան, խորհրդավոր ոլորտների, տարբեր քաղաքակրթությունների միջև: Նրանց ամենուր սիրով են ընդունում, բայց նաև՝ վախենում են:

Հմուտ լինելով կախարդությունների մեջ՝ երբեմն նրանք տեր են դառնում անսահման գանձերի, բայց հիմնականում ունեզուրկ են, աղքատ, կեղտոտ, վատ հագնված, չսափրված: Հեքիաթներում (երբեմն էլ իրականության մեջ) հաճախ թագավորներն են դերվիշի հագուստների մեջ ծպտված շրջում իրենց երկրում, տեսնելու մարդկանց վիճակը:

Դերվիշների մեջ կան չարագործներ ու կախարդներ, որոնք իրենց հմայական զորությունն օգտագործում են ի չարս: Մեծ մասամբ նրանք են, որ հեքիաթի հերոսին մղում են նվիրագործական փորձությունների, արգելքներ ու խոչընդոտներ ստեղծում նրանց ճանապարհին, նվիրագործողի իրենց գործառույթը համեմելով բացասական երանգներով: Երբեմն այդ բացասականն այնքան է թանձրանում, որ դերվիշին փոխարկում է զուտ թշնամական կերպարի, որոշ դեպքերում դարձնելով հերոսի կնոջն առևանգող Ջանփոլատին կամ երիտասարդ աղջիկներին սպանող Կապույտ Մորուքին փոխարինողներ (ՀԺՀ VIII, 755–756, XII, 349 և այլն), աղբյուրի տակ ապրող կախարդներ (ԷԱԺ Դ, 96), դիվային հատկություններ ձեռք բերած և երբեմն էլ փորձությունները չհաղթահարող պատանիներին ուտող սարսափելի մարդակերներ (ՀԺՀ VII, 607, IV, 311, VIII, 239):

Դերվիշները միանշանակ կերպարներ չեն, բազմաբնույթ են, բազմադեմ, տարբեր, խայտաբղետ: Նրանց մեջ շատ են նաև բարիները, որոնք իրենց գիտելիքներով ու հմայությամբ օգնում են նեղն ընկածին: Բուժման մեջ հմուտ են, նրանք գուշակում են հիվանդության պատճառն ու բուժում առաջարկում: Իմաստուն են, տեղյակ ամեն ինչից, խորագետ, գրագետ, հաճախ իրենց մոտ հմայական գրքեր են պահում (ՀԺՀ XIII, 471): «Դավրեշներ խելոք ու սարբաստ (=համարձակ, ազատախոհ) կէղնին» (ՀԺՀ X, 304): Այդ պատճառով էլ անգամ թագավորներն են դիմում նրանց խորհրդին (ՀԺՀ IX, 20–21): Ամենագետի իրենց հատկություններով հաճախ դառնում են հեքիաթի հերոսի օգնականն ու

խորհրդատուն (ՀԺՀ XV, 75, XII, 496, IV, 461, ԱՀ XXII, 165), անգամ գումարի դիմաց խորհուրդներ են տալիս (ՀԺՀ XIII, 282–283, 295): Նրանց հասու են ոչ միայն վերերկրային գիտելիքներն ու առեղծվածները, այլև տեղյակ են մարդկային հոգու գաղտնիքներին, նրանց թուլություններին, գաղտնի ձգտումներին (ՀԺՀ XIII, 471), հաճախ դառնում են լուր տանող–բերողներ ու զանազան գործեր կարգավորող միջնորդներ (ՀԺՀ IX, 431–434): Նրանց իշխանությունը տարածվում է նաև կենդանիների վրա: Լավ օձահմաներ են: Մի հեքիաթում իրանցի դերվիշը օձերին թույլ է տալիս փաթաթվել երեխայի վզով, ինքն էլ արաբերեն աղոթք է ասում, իբրև թովում է, որ երեխաներին օձ ու կարիճ չխայթի և փող հավաքում (ԷԱԺ Ա, 236): Այլ տեղ վիրավոր ամուսնուն փնտրող աղջիկն ականատես է լինում, թե ինչպես երկու դերվիշներ «շվացնում» են, «պետ–պետ» օձեր են հավաքվում, դերվիշները նրանցից հարցնում են «հազար ու մեկ ցավի ու վերքի դեղ ու դարմանի» մասին, և այստեղ աղջիկը լսում է նաև ամուսնուն բուժելու միջոցը (ԳՍ Ե1, 452–453):

Այլ տեղ թագավորի որդու կինն ամուսնությունից ի վեր 15 տարի է՝ չի խոսում: Ամուսինը խնդրում է դերվիշին, որ թուղթ բացի, որ կինը կարողանա խոսել: Դերվիշն ասում է, որ նա համր չէ, այլ պատճառ ունի չխոսելու, և առաջարկում երեք որդիներին երեք տարբեր գույնի ձվեր բաժանել, որ նրանք կռվեն, մայրը միջամտի և խոսի (ՀԺՀ XIII, 446):

Մի հեքիաթում դերվիշը հանդիմանում է թագավորին ու թագուհուն՝ նրանց թաքուն չար մտքերի համար, որի պատճառով որդին կույր է, խուլ ու համր: Դերվիշի մոտ թագավորն ու թագուհին խոստովանում են, մեղա գալիս, նոր միայն որդին բուժվում է (ՀԱԲ 14, 149): Դերվիշն այստեղ բարոյական չափորոշիչի դերում է հանդես գալիս և նպաստում երկրի ղեկավարի բարոյական կատարելագործմանը:

Նույն կերպ մի հեքիաթում դերվիշը առատ ողորմություն տվող անզավակ թագավորի կնոջը խորհուրդ է տալիս, որ նրանք անարդար չբանտարկեն, չկախեն մարդկանց, վերադառնան «ասսու ճանապարհին», մատաղ անեն, մոմ վառեն, և աստված որդի կտա: Նրանք հետևում են դերվիշի խորհրդին և զավակ ունենում (ՀԺՀ VIII, 201):

Սովորաբար դերվիշը, տեսնելով մարդկանց, միանգամից հասկանում է նրանց «դարդը» (ՀԺՀ XIII, 74, XV, 319, XIV, 41, ԷԱԺ Բ, 376), փորձում բուժել: Կամ այդ իմանում է՝ վիճակ, «ռամ» գցելով (ՀԱԲ 15, 54, ԷԱԺ Բ, 234), կամ հարցեր ուղղելով՝ քայլ–քայլ պարզում է ճշմարտությունը, խորանում դիմացինի վշտի պատճառի մեջ, բուժում առաջարկում: Երբեմն դա անում է անհատույց, երբեմն էլ հատուցում պահանջում կամ պայման է դնում՝ հետագայում ստանալու հատուցումը (ՀԺՀ VI, 116–118):

Դերվիշի ամենաբնորոշ բուժական գործառույթը ամլությունը վերացնելն է: Մի տարբերակում նա «ճժու դեղ» է ծախում (ՀԺՀ XIII, 102), այլ տեղ՝ 40 տեսակ դեղ է ծեծում սանդի մեջ, տալիս թագավորին, որ խմի ու զավակ ունենա (ԷԱԺ Բ, 234): Բայց ամենից տարածված «միջոցը» խնձորն է, որ կիսում են թագավորն ու թագուհին, ուտում և ինն ամիս անց զավակի տեր դառնում:

Ամենավաղնջական ժամանակներից սկսած մարդկային քաղաքակրթության կարևորագույն տոներն ու ծիսակատարությունները ձոնված են եղել բեղմնավորության, արգասավորության, պտղաբերության աստվածներին: Նրանց փառաբանել են, մեծարել, քանի որ նրանց պարգևած բերքի, բարիքների առատությունից է կախված եղել մարդկանց բարօրությունը: Պատկերագրության

մեջ ստվար թիվ են կազմում բեղմնավորության խորհրդանիշերը: Աշխարհաստեղծման սկիզբը հենց համարվել է արաման արդյունք, որում էական դեր է վերապահվել հայր–երկնքի ու մայր–հողի սեռական մերձեցմանն ու հողի, երկրի բեղմնավորմանը:

Մարդկանց բեղունությունն էլ բարիք է համարվել: Ամուսնացող զույգերին ամենակարևոր բարեմաղթանքները նրանց բազմանալուն, սերունդ տալուն, շատ զավակներ ունենալուն են վերաբերում: Իսկ ամլությունը և սեռական անկարողությունը համարվել են անեծք ու պատուհաս, մեծագույն դժբախտություն:

Հեքիաթներում հաճախ է հանդիպում ամուլ, անզավակ, դժբախտ թագավորի կերպարը: Ամլությունը, մանավանդ թագավորինը, համարվել է հասարակական, սոցիալական հարաբերությունների ներդաշնակության խախտման արդյունք, դրա դիմաց աստծո սահմանած պատիժ, որի վերացմանն ուղղված ծեսեր ու զոհաբերություններ էին կատարում, սրբերի դուռը գնում, դիմում գուշակների օգնությանը: Ազգագրական աղբյուրները լի են ամլության դեմ կատարվող հազար ու մեկ գործողությունների նկարագրություններով ու հեքիմական դեղատոմսերով: Մինչդեռ հեքիաթներում այդ միջոցներն այնքան էլ բազմազան չեն:

Անզավակ մարդու վիշտը մեծ է: Որքան էլ հարուստ է, «մալ ու դովլաթի տեր», բայց աչքին չի երևում, քանի որ «մի պտուղ չուներ», որ իրենից հետո ունեցվածքը վայելեր, և պատրաստ էր ողջ թագավորությունը տալ հանուն ժառանգ ունենալու (ՀԺՀ II, 222–224): Մի հեքիաթի անզավակ հայրն իր ողջ հարստությունն է ծախսում հեքիմների ու գրբացների վրա, որ մի զավակ ունենա, բայց նրանք օգնել չեն կարողանում (ՀԺՀ X, 62): Քանի որ ամլությունը համարվել է աստծո պատիժ, ամեն ինչ արել են՝ նրա գթասրտությանն ու ողորմածությանն արժանանալու համար: Էլ սրբի դուռ գնալ ու ողորմություն բաժանել (ՀԺՀ II, 189), էլ ժամում, մեջիթում աղոթել, Քուռ գետի վրա կամուրջ գցել, ժամ կառուցել (ՀԱԲ 15, 105), սովի տարում աղքատներին ցորեն բաժանել (ՀԺՀ VI, 140), ողորմություն բաշխել ժողովրդին (ԱՀ XIV, 100)՝ արդյունքում երբեմն աստված ողորմում է և զավակ տալիս:

Սակայն միշտ չէ, որ այս միջոցներն օգնում են անզավակ ամուսիններին: Եվ այստեղ է, որ օգնության է հասնում դերվիշը, հանկարծակի հայտնվում և խոստանում փարատել անպտուղ ամուսինների վիշտը: Երբեմն նա գիր է անում, որի վարպետն է, անզավակ թագավորի կինը հղիանում է, որդի ունենում (ՀԺՀ VIII, 38): Ավելի հաճախ նա խնձոր է հանում իր ծոցից, տալիս թագավորին, որ նա այն ուտի իր կնոջ հետ, և երեխա ունենան:

Խնձորը տարողունակ ու բազմարժեք խորհրդանիշ է, որը նշանակում է և՛ սեր, և՛ կուսություն, և՛ անմահություն պարգևող պտուղ: Անմահական խնձորը երիտասարդացնում է ծերին և բուժում հիվանդին (ՀԺՀ XIV, 319, 468–469): Անմահական խձորով և ջրով պառավը կենդանացնում է մասնատված տղային (ՀԺՀ XV, 132–133): Անմահական խնձորը մոտեցնելով մահամերձի քթին, Գաբրիել հրեշտակը խաղաղությամբ, առանց չարչարելու առնում է արդար մարդու հոգին (ԷԱԺ Դ, 197): Խնձորը նաև կյանքի խորհրդանիշ է: Կինն այրում է կենդանակերպ ամուսնու կաշին, ամուսինը աղավնի է դառնում, թռչում (մահվան խորհրդանիշ): Կինն առնում է երեք խնձոր և գնում փնտրելու ամուսնուն, ճանապարհին խնձորները բաժանում է ամուսնու մասին լուր տվողներին, վերջին խնձորը տալով՝ սպառվում է նաև իր կյանքը, ինքն էլ աղավնի է դառնում, ընկերանում ամուսնուն, և միասին գնում են ապրելու ծովի մեջ (=այն աշխարհում) (ՀԺՀ VIII, 19): Անմահություն

փնտրող տղային «ֆալաքը» (ճակատագիր) երեք անմահական խնձոր է տալիս, տղան դրանք բաժանում է ուրիշներին և ինքը մեռնում (ՀԺՀ II, 320–322):

Խնձորը սիրո միջնորդն է: Միմյանց խնձոր ուղարկելով՝ հայ աղջիկն ու տղան խոստովանել են իրենց սերը: Այդ դերն արտացոլված է նաև հեքիաթներում: Աղջիկն իր հավանած փեսացուին խնձոր է նետում՝ բոլորին հայտնի դարձնելով իր ընտրությունը[1] (ՀԺՀ XIV, 380): Տղան թագավորի աղջկան է տալիս անմահական խնձորը՝ իբրև սիրո նշան կամ ամուսնության առաջարկություն (ՀԺՀ XV, 37): Խնձորի մեջ դրած մատանիով հերոսը թագավորի աղջկան իմաց է տալիս իր վերադարձի մասին (ՀԺՀ XIV, 23): Խնձորը սիրո և հավատարմության ուխտի ծիսական փոխարինողն է: Այսպես, շեյխի աղջիկը արհեստավոր տղային խոստանում է, որ կսպասի նրան ու կամուսնանա հետը, եթե տղան գնա արհեստի մեջ հմտություն ձեռք բերելու, և որպես նշան՝ խնձոր է տալիս, որ քանի չի թոռոմել՝ կսպասի նրան (ՀԺՀ XIV, 92):

Ոսկե խնձորը խորհրդանշում է հարսնացու աղջկան. քոչվորների առաջնորդի վրանի վրա ոսկե խնձոր է դրված, դա նշանակում է, որ նա «ճրագի պես» շողշողուն, ամուսնացնելու տարիքի աղջիկ ունի (ԵԼՄ Գ, 29–30): Այստեղ խնձորը խորհրդանշում է նաև աղջկա անարատությունը:

Խնձորը նորընձյուղ կյանքի սկզբնավորողն է. պառավը աստծուց երեխա է խնդրում, աստված երկնքից երեք խնձոր է ուղարկում, դրանք պառավը դնում է օրոցքում, խնձորները մի քանի օր անց տղաներ են դառնում (ՀԱԲ 20, 78–79): Այս գործառույթով խնձորը պտղաբերության, բեղմնավորության, սեռական սիրո խորհրդանիշ է, կապված Աստղիկ դիցուհու պաշտամունքի հետ (Մելիք–Մուրադյան, 2000, 115 Ե), նրա բուսական բնորոշիչներից մեկը:

Խնձորը նաև սեռական հասունության, առնական ուժի նշան է. թագավորի քառասուն որդիները պատրաստ են ամուսնության, սակայն հայրը դա չի նկատում: Թագավորի փոքր որդին մի խնձոր է բերում հորը և հարցնում, թե ինչ կլինի խնձորը, եթե երկար պահեն: Հայրն ասում է՝ կփտի: Որդին նեղացած ասում է. «Բա մենք չենք հոտո՞ւմ, ինչի՞ մեզ չես աղջիկ ուզում» (ՀԺՀ VI, 677):

Սեռափոխ եղած՝ տղա դարձած աղջիկ–փեսան խնձոր ուտելով լրիվ առնականանում է և գնում կնոջ անկողինը (ՀԺՀ XIV, 182–184): Նույն հեքիաթի մի այլ տարբերակում անմահական խնձոր բերելու ուղարկված և տղա դարձած աղջիկ–փեսային երբ հարցնում են, թե բերե՞լ է խնձորը, նա պատասխանում է. «Խնձորը ես եմ, ի՞նչ խնձոր բերեմ: Դուք ինձ ղրգել եք, որ ես դառնամ խնձոր, ես էլ դառել եմ ու էկել եմ, էլ ի՞նչ եք ուզում» (ՀԺՀ VIII, 789): Այստեղ խնձորը տղամարդու առնական զորության անթաքույց նշանակ է:

Խնձորը նաև սեռական գործողություն է խորհրդանշում[2]. չոբանը հասնում է խնձորի այգին և տիրանում թագավորի աղջկան (ՀԺՀ V, 360): Դերվիշը անզավակ թագավորին խնձոր է տալիս, որ ինքն ու կինն ուտեն, կճեպները տան ձիուն, կինը զույգ զավակ ունենա, ստերջ ձին՝ զույգ քուռակ, որոնք հետագայում դառնում են նույն խնձորից ծնված թագաժառանգի հավատարիմ և իմաստուն օգնականն ու խորհրդատուն: Թագավորը գալիս է կնոջ անկողնու մոտ, գոտկից խնձոր է

1 Այս դրվագը կա նաև «Սասնա ծռեր» էպոսում: Խանդութը Դավթին տեսնելով, խնձոր է նետում նրան (ՍԾ Ա, 34):

2 Անեկդոտները և զվարճախոսությունները ևս տալիս են դրա ապացույցները. մի շատ «ման եկած» աղջկա հարս են տանում և հաջորդ օրը ետ ուղարկում հորանց տուն: Աղջիկը ճամպրուկը ձեռքին մտնում է իրենց թաղը, տղաները հեգնում են. «Էս ի՞նչ է, կարմիր խնձո՞րդ ես բերել»: «Կարմիր խնձո՞ր թողեցիք... կանաչ–կանաչ կերաք»,– պատասխանում է աղջիկը (ԴԲՆ):

ընկնում, կինն ասում է. «Ես ինչ խնձոր է, երիտասարդությունդ նո՞ր միտքըդ գըյնի կը» (ՀԺՀ IV, 302): Սեռական սիրո խորհրդանիշ է նաև աստվածաշնչյան իմացության ծառի պտուղը: Ս. Գրքում ոչ մի տեղ նշված չէ պտուղի տեսակը, սակայն բոլոր ժամանակների պատկերագրության, գեղանկարիչների գործերում այն խնձորի տեսքով է պատկերված և այդպես էլ ընկալվել է ս. Գրքի բանավոր ու գրավոր մեկնություններում: Այդ պտուղի կեսն ուտում է Եվան, կեսը տալիս Ադամին, և միասին գործում են մարդկության առաջին մեղքը՝ սեռական սիրո հաճույքը վայելում: Բացառված չէ, որ աստվածաշնչյան պատումի ավելի հին, բանավոր պատմություններում սեռական գործողությունը տեղի ունեցած լինի Եվայի և նրան գայթակղող ու խաբող օձի միջև, ինչպես դա եղել է Լիլիթի դեպքում: Կանոնիկ Աստվածաշնչում Լիլիթ չկա, այդ դավաճանության, նրանց սեռական կապի գաղափարը խորհրդանշական կերպով արտացոլված է խնձորի մեջ, որը տրվում է Եվային Սատանայի կողմից: Օձը արական ուժի ֆալլիկ խորհրդանիշ[1] է և ավելի շատ նրան է հատկանշում գայթակղողի դերը, որով այս պատմությունը կմիավորվի խեթական հնագույն առասպելներից[2] սերող, կամ ավելի հին ընդհանուր արմատներ ունեցող առասպելի հետ, որը պատմում է ամպրոպային աստծուն օձի հետ դավաճանող կնոջ և նրանից ծնված զավակի մասին: Հայ առասպելաբանության մեջ դրան համարժեք է Արտաշեսի, Սաթենիկի և վիշապազուն Արգավանի սիրային եռանկյունին: Արտավազդն ամենայն հավանականությամբ այդ սիրային կապից է ծնվել, որքան էլ վիպական պատմությունները փորձում են մեղմել և վիշապազուն հորից ժառանգած դիվական գծերը մեկնաբանել իբրև՝ «վիշապազունք մանուկ Արտավազդին գողացան և նրա տեղը դրին դև» (Մովսես Խորենացի 1981, 233):

Հեքիաթներում կնոջ դավաճանության պահը բացակայում է, փոխարինվելով աստվածաշնչյան մոտիվը հիշեցնող խնձորով. անզավակ, ամուլ թագավորի կինը հղիանում է դերվիշի տված խնձորից, որը սեռական գործողության ակնարկ է ենթադրում: Դերվիշի խնձորից հղիանալու մասին հեքիաթները բազմաթիվ են, որը վկայում է կայուն, արմատացած առասպելաբանական հենքի ու վիպական կարծրատիպի առկայության մասին: Հեքիաթների մի մասում դերվիշի դերը սահմանափակվում է միայն «բեղմնավորիչ» խնձոր տալով: Որոշ դիպաշարերում դերվիշն իրեն որոշակի իրավունքներ է վերապահում ծնված երեխաների նկատմամբ. նա կամ պահանջում է երեխաներին անվանակոչելու իրավունքը, կամ նույնիսկ տարիներ անց վերադառնում է ծնված ու հասակ առած որդու (մի տարբերակում՝ դստեր) ետևից: Այսպիսի հեքիաթներում նրա դերակատարումը երկակի է, հիմնականում բացասական. երբեմն նա նաև օգնում է տղային, բայց մեծ մասամբ ուզում է օգտագործել իր նպատակների համար, ապա վերացնել

1 Չբեր կանայք օձի շապիկ էին պահում շորերում՝ հղիանալու ակնկալիքով (Ստեփանյան 2007, 59): Երազում անկողնու մեջ օձ տեսնելը նշանակում է ամուսնություն կամ սեռային միություն (Տիեզերական երազահան 1991, 109): Հին հունական բժշկության աստված Ասքլեպիոսի՝ Էպիդավրոսի սրբավայրում գտնված քարե սալերի վրա պահպանվել են արձանագրություններ օձի միջոցով կանացի չբերության բուժումների մասին. սրբավայրում ինկուբացիայի ժամանակ կինը քուն է մտնում և երազում տեսնում, որ օձը պառկած է իր փորին: Հետագայում կինը մայրանում է և հինգ երեխա ունենում: Մեկ այլ կին երազում տեսնում է, որ ինքը մերձենում է օձի հետ, դրանից հետո մեկ տարվա ընթացքում նա երկու որդի է ունենում (Жебелев 1931; 328):

2 Մեծ աստվածուհի Աստարտեն մերկ մարմնով գայթակղում է Խաղամու օձին, միասին գնում են: Այս դրվագն անթաքույց ակնարկ է նրանց սեռական կապի մասին (Наговицын 2004: 43):

նրան՝ հանդես գալով տղային փորձությունների մղող նվիրագործողի դերում: Տարբերակներ կան, որոնցում դերվիշի անսահմանափակ իրավունքները բացատրություն ունեն. նա թագավորի տղային համարում է իր որդին: Հաճախ այդ միտքը տրվում է մի փոքր անորոշ. տարիներ անց վերադարձած դերվիշը տեսնում է տղաներին խաղալիս: «Կա ու չկա, էսոնք իմ խնձորի տղէկներն են»,– ասում է նա (ԷԱԺ Բ, 376): Երբեմն տղային թագավոր հայրն անվանում է «Դավրիշի տղա» (ՀԺՀ VI, № 23, «Դավրիշին տղան»): Տղայի ետևից վերադարձած դերվիշն ասում է. «Դե ես եկալ ըմ տըղաս տանեմ» (նույն տեղում, 117): Տղան նրան հաճախ «հայր» է կոչում, իսկ դերվիշը նրան «որդի» է անվանում (ԱՀ XXII, 162): Մի քանի տարբերակներում դերվիշը թագավորի մոտից վերցրած երեխային բացահայտ ասում է. «Բալամ, տյու իմ ախչիյն ես, խո թաքավորուն չես» (ՀԺՀ XIV, 42), «Բալամ, իմ ձեռ չէրթա, քյե սպանեմ, տյու իմ տղեն ես, ո՛չ թե թակավորուն» (ՀԺՀ XV, 325):

Ժողովրդական պատկերացումներում ամուսնական զույգի ամլության պատճառ հիմնականում կինն է համարվել[1]: Բայց հեքիաթների նյութի քննությունը հուշում է մեզ հակառակը: Երբ դերվիշն անզավակ թագավորի երեք կանանց երեք խնձոր է տալիս, որ նրանք ուտեն ու հղիանան (ՀԺՀ VIII, 697–698) կամ մոլլան անզավակ մարդու յոթ կանանց համար գիր է անում և նրանց մի–մի խնձոր տալիս, որ զավակներ ունենան (ՀԺՀ VIII, 298), այստեղ արդեն տղամարդու «մեղքի» բաժինն ակնհայտ է:

Հայկական հեքիաթներում դերվիշների բուժելու գործառույթը այդ կերպարի կարևորագույն և նրան բնորոշող կողմերից մեկն է, սակայն այդ բարդ ու հակասական կերպարների ողջ բազմազանությունը բացահայտելու համար նրանց այլաբնույթ դրսևորումները ևս հետաքրքիր են և արժանի մանրակրկիտ քննության:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՀ XIV – *Ազգագրական հանդէս* (1906), գ. 14, Թիֆլիս, տպ. Մ. Դ. Ռօտինեանցի:

ԱՀ XXII – *Ազգագրական հանդէս* (1912), գ. 22, Թիֆլիս, տպ. Մ. Դ. Ռօտինեանցի:

ԳՍ Ե1 – Սրվանձտյան Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Երևան. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ԴԲՆ – *Դաշտային բանահյուսական նյութեր* (իմ գրառումներից);

ԵԼՄ Գ – Լալայեան Ե. (1915), *Մարգարիտներ հայ բանահիւսութեան*, հ. Գ, Հայոց ազգագրական ընկ., Թիֆլիս–Վաղարշապատ:

ԷԱԺ Ա – *Էմինեան ազգագրական ժողովածու* (1901), հ. Ա, Փշրանք Շիրակի ամբարներից: Հավաքեց՝ Ա. Մխիթարեանց: Լազարեան ճեմարանի արեւելեան լեզուաց հրատ., Մոսկուա–Ալեքսանդրապօլ:

ԷԱԺ Բ – *Էմինեան ազգագրական ժողովածու* (1901), հ. Բ, Ժողովրդական վէպ և հեքիաթ: Հավաքեց՝ Ս. Հայկունի: Լազարեան ճեմարանի արեւելեան լեզուաց հրատ., Մոսկուա–Վաղարշապատ:

ԷԱԺ Դ – *Էմինեան ազգագրական ժողովածու* (1902), հ. Դ, Ժողովրդական հեքիաթ: Հավաքեց՝ Ս. Հայկունի: Լազարեան ճեմարանի արեւելեան լեզուաց հրատ., Մոսկուա–Վաղարշապատ:

ՀԱԲ 14 – Գրիգորյան Ռ. (1983), Գեղարքունիք // *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 14, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

1 Ժողովրդական բժշկությունը բազմաթիվ միջոցներ է առաջարկում կանանց չբերության բուժումների համար:

ՀԱԲ 15 – Ղազիյան Ա. (1983), Արցախ // *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 15, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԱԲ 20 – Գևորգյան Թ. (1999), Լոռի // *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 20, Երևան, «Գիտություն»:
ՀԺՀ II – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1959), հ. II, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ IV – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1963), հ. IV, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ V – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1966), հ. V, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ VI – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1973), հ.VI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ VII – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1979), հ. VII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ VIII – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1977), հ. VIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ IX – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1968), հ. IX, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ X – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1967), հ. X, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ XII – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1984), հ. XII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ XIII – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1985), հ. XIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ XIV – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1999), հ. XIV, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ XV – *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (1998), հ. XV, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Մելիք–Մուրադյան Ե. (2000), Աստղիկ դիցուհու աղերսները Վարդավառի տոնակատարության հետ // *«Էջմիածին»*, հոկտեմբեր Ժ, № 10, էջ 110Ե–118Ե:
Մովսես Խորենացի (1981), *Հայոց պատմություն*, Երևան, Երևանի համալս. հրատ.:
ՄԾ Ա – *Սասնա ծռեր* (1936), հ. Ա., Երևան, Պետական հրատ.:
Ստեփանյան Ա. (2007), Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը // *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 22, Երևան, «Գիտություն», էջ 5–128:
Տիեզերական երազահան – Գրիգոր Յ., Սամուր Ֆաթիմի (1991), *Տիեզերական երազահան*, Երևան,«Կամար»:
Жебелев С. А. (1931). Эпидаврийская ареталогия // *Известия Академии Наук СССР*, 3, Отделение общественных наук, Москва: изд. АН СССР, с. 321–345.
Наговицын А. Е. (2004). *Магия хеттов*. Москва: Академический проект: Трикста.

Eva Zaqaryan

THE DERVISH IN ARMENIAN FOLK TALES

Summary

The dervish is one of the most unique Oriental personages in Armenian fairy tales. In most cases he is a mendicant, homeless character, a skillful craftsman and a musician, a fortuneteller and an all–knowing sage often skilled in the magic arts. The fairy tale dervish is an ambiguous figure: he can be wicked and helpful; having no distinct status in the society, he is at the same time connected with all its layers as is equally welcome into huts and courts. Curing barrenness and sterility is his best–known healing function. Undoubtedly the semantics of apple is multilayered in fairy tales. The dervish's apple is an explicit sexual metaphor and it is clear why he almost always claims right over the child conceived from the magic apple.

Սվետլանա Վարդանյան

ԽՈՍՔԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԵՔԻԱԹԻ ԺԱՆՐՈՒՄ

Հեքիաթը՝ որպես յուրահատուկ ժանր, ենթադրում է բանավոր խոսքի այնպիսի վերարտադրություն, որն ընդունակ է պահելու ունկնդրի ուշադրությունն ու հետաքրքրությունը պատմածի կամ ընթերցածի հանդեպ՝ զարգացնելով նրա մոտ վառ երևակայություն ու մտքի թռիչք: Այդ նպատակին է միտված ծառայելու խոսքի արտահայտչականությունը, որն առանձնանում է հնչերանգի, ռիթմի, առոգաբանական, հարալեզվական և շարժաբանական միջոցների հարուստ բազմազանությամբ: Ավելացնենք, որ նշված միջոցների կիրառումը պետք է լինի տեղին՝ պայմանավորված տեքստի բովանդակությամբ ու կառուցվածքով:

Հարկ է նշել, որ հեքիաթի ժանրը մինչև այժմ դեռևս չի արժանացել խոր ու համակողմանի ուսումնասիրության հնչյունաբանության տեսանկյունից: Հնչյունաբանական տարբեր ուղղությունների նվաճումների տեղափոխումը հեքիաթի ոլորտ՝ խթան կհանդիսանա հեքիաթասացի արվեստն ավելի բարձր գիտական հիմքի վրա դնելու համար:

Խոսքի արտահայտչականությունը սկսվում է հատույթային մակարդակից, քանի որ այդ մակարդակով են պայմանավորված հնչյունների հստակ արտաբերումը, խոսքի մաքրությունն ու կուլտուրան, որոնք կարևոր գործոններ են հեքիաթասացի պատմողական կամ ընթերցողական արվեստի համար: Մաքուր և հստակ արտասանության շնորհիվ է, որ հեքիաթասացը մատչելի ու ընկալելի է դարձնում իր խոսքն ունկնդրին: Ունկնդրի վրա ներգործելու հզոր միջոց է նաև հնչյունների գեղագիտական գործառույթը, երբ մենք դիտարկում ենք հեքիաթի տեքստը հնչաոճաբանության տեսանկյունից[1]: Տեքստի բարեհնչյունությունը հիմնականում պայմանավորված է հնչյունների «գործիքավորումով»: Որոշակի հնչյունների գերակայությունն ու նրանց երկարաձգումն առանձնակի երաժշտականություն ու ռիթմայնություն են հաղորդում տեքստին՝ դարձնելով այն ունկնդրի լսողության համար ավելի բարեհնչյուն[2]: Առանձնակի հնչեղություն են տալիս տեքստին ձայնավորներն ու ձայնորդներն իրենց հաճախակի կրկնությամբ ու երկարաձգումով: Ռնգային ձայնորդների հարևանությամբ ձայնավորները որոշակի ռնգայնություն են ստանում, դարձնելով հնչող խոսքն ավելի երգեցիկ, որը նպաստում է ունկնդրին խորասուզելու հեքիաթին բնորոշ «յուրահատուկ

---

1 Հնչաոճաբանությունը որպես գիտակարգ՝ ուսումնասիրում է հնչյունների գեղագիտական գործառույթը: Այս գիտակարգի ստեղծման գաղափարը պատկանում է Ն.Ս. Տրուբեցկոյին: Տե՛ս Н.С. Трубецкой, «Основы фонологии», М., 1960, сс. 1–7:

2 Բարեհնչյունության մասին ուսմունքը ծագել է դեռևս մ.թ.ա. V դարում: Մանրակրկիտ ուսումնասիրելով հնչյունների ոճական գործառույթը՝ հին հունական փիլիսոփաները բարեհնչյունությունը համարում էին խոսքի գեղեցկության համար կարևոր գործոն ճարտասանական արվեստում: Այս առիթով Ցիցերոնը հետևյալն է ասել. «Այսպիսով, երկու բան կա, որ շոյում է ականջը՝ հնչյունները և ռիթմը»: Տե՛ս Античные теории языка и стиля, под ред. О.М. Фрейденберг, М.–Л., 1936, с. 227.

տրանսի» մեջ: Այս ամենն իր ցայտուն դրսևորումն է ստանում անգլերեն լեզվով տեքստում: Այսպես օրինակ՝

The Lion and the Goat

|| 'Once • upon a ,time | there was an 'old • she- ˎgoat. || 'One ,day, | when it was 'getting ,dark,| she was 'returning ,home | with 'many \ other ˏgoats. || 'As she was • old and ,weak, | she 'got ˎ tired and was • left ˎbehind. || It 'became \ quite ˎ ˏdark, | and 'as she could \ not find her • way ,back, | she 'decided to • enter a ,cave | that she 'saw \ near ˏby. || 'What was her • surprise | when she 'went ,in | and 'found a \ lion,| • sitting ˎthere. || She was 'terribly \ frightened | and 'stood \ still for a ˏmoment, | 'then she ,thought | of 'what she • could ˎdo.[1] ||

(An Indian Fairy Tale by Mulk Raj Anand, p. 1)

Վերը ցուցադրված հնչյունային պատկերը բնորոշ է նաև հայերեն տեքստին: Այսպես՝

Չկնորսի տղան

||'Գնո՜ւմ են, | • ,գնո՜ւմ՝| 'շատ են • գնում, | թե ,քիչ, | 'ճամփին • տեսնում են 'մի ˎ ,մարդ՝ | 'ջրի վրա • ընկած ,խմում է ու ˎ կանչում. | «'Վա՜յ ˎջուր, | 'վա՜յ ˎջուր, | 'խմեմ, | • ծարավս ˎհովանա»:||

(Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, էջ 22)

Հարկ է նշել, որ հնչյունների «գործիքավորումը» պատահական երևույթ չէ հեքիաթի ժանրում: Այն առկա է ոչ միայն անգլերեն, հայերեն, այլև այլ լեզուներով գրված տեքստերում: ***Հնչյունների «գործիքավորումը» հեքիաթի ժանրում միտված է ունկնդրի վրա գեղագիտական ներգործություն թողնելու:***

Խոսքի արտահայտչականությունը չի սահմանափակվում միայն հատույթային մակարդակով: Այն իր ցայտուն դրսևորումն է ստանում վերհատույթային մակարդակում՝ շնորհիվ հնչերանգի, առոգանության, ռիթմի և ասույթավորման:

Հնչերանգը նախադասության մեղեդին է (Vardanian 1996; նաև 2001: 215): Յուրաքանչյուր նախադասություն ունի իրեն բնորոշ հնչերանգը, լինի դա բանավոր թե՝ գրավոր խոսք: Հնչերանգը նախադասության բաղադրիչն է (Vassilyev 1970: 287), և, հետևաբար, այն կարելի է դիտարկել միայն ու միայն նախադասության մակարդակում: Դեռ ավելին, հնչերանգի շնորհիվ է նախադասությունը դառնում լիարժեք ու ավարտուն (Смирницкий 1957: 36):

Ելնելով վերը շարադրվածից՝ կարելի է պնդել, որ հնչերանգի մասին պարզ պատկերացում կարելի է կազմել՝ ելնելով նախադասության տիպերից: Սակայն նախադասությունը կարող է բաղկացած լինել հնչաշարույթներից (синтагмы), որոնք ունեն հստակ հնչերանգային ձևավորում: Այս առումով միանգամայն տրամաբանական է առաջ քաշել հետևյալ հարցադրումը. ի՞նչ հնչերանգային առանձնահատկություններով է օժտված հեքիաթը:

Առաջ քաշած հարցադրմանը հստակ պատասխան տալու համար անհրաժեշտ է մանրազնին ուսումնասիրության ենթարկել հեքիաթի տեքստային կտավը: Եթե մենք այն դիտարկենք շարահյուսության տեսանկյունից, ապա կարող ենք առաջ քաշել հետևյալ դրույթը. հեքիաթի տեքստային կտավը ներկայացնում է

1 (–) նշանը պատկերում է հնչյունի երկարաձգումը:

պատմողական նախադասությունների ամբողջություն, որոնք տեղ–տեղ ընդմիջվում են խոսակցական դարձվածքներով: Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում պատմողական նախադասությունների մեջ պարփակված կարճ հնչաշարույթներն իրենց հնչերանգային պատկերով: Այսպես՝

The Lion and the Goat

|| She 'walked • boldly \ up to the the ,lion | as if she were \ not afraid of him at ˎall. || The 'lion • looked at ,her, | 'looked and ,looked, | 'not • knowing \ what to • think of this 'boldness of a ˎgoat. || He ,knew | 'goats had \ never dared to • come \ near ˏhim. || At 'last he ,thought | she could \ not be a ,goat | but must be some 'other • strange ,animal | 'which he had \ not seen ˏbefore. ||

|| “'Who are ˏyou, | 'old ˎone?” | he • asked her. ||

|| “I am the \ Queen of the ˏGoats”, | she ˎreplied. || “I 'came to • devour a 'hundred ,tigers, | 'twenty-five ,elephants | and 'now I am • looking for the 'ten ˎlions”. ||

|| The 'lion was • very much ˎ surprised to hear ˏthis, | and 'believing the goat had • really come to \ devour ,him, | 'got out of the • cave ,saying | that he was 'going to • wash his • face at the ˎriver. ||

Մեկ այլ օրինակ՝

Անմահական խնձոր

|| 'Լինում է, | • չի ,լինում՝ | 'մի ˎթագավոր. | 'սա • ունենում է 'երեք ˎտղա:||

|| Էս 'թագավորի • պալատի ,առաջ | մի 'խաս-այգի է ˎ լինում՝| 'մեջը • անմահական • խնձորի ծառ: || 'Թագավորը ինչ • անում է, | • չի ,անում՝| \ չի կարենում էդ 'անմահական • խնձորի ծառի • պտուղն ˎուտի: || 'Այգեպանները էդ • ծառը ,պահում են, | ,պահպանում, | 'հենց • գալիս է • խնձորի հասնելու ,ժամանակը՝| 'տեսնում են ծառի • վրա | \ ո՛չ • խնձոր ,կա, | \ ո՛չ էլ մի ˎբան: ||

|| 'Էդպես • տարիներ են ˎանցնում: ||

|| 'Մի օր | 'թագավորի • մեծ ,տղան | 'գալիս է • հորն ˏասում. |

| – 'Ա՛յ ˎհեր, | 'էս ,տարի • թող \ ես պահեմ ˏծառը, | 'գուցե • կարենամ | 'էդ • խնձորի • գողին ˎբռնեմ: ||

|– \Դո՛ւ ˏգիտես, | 'ա՛յ ˎորդի,- | 'ասում է ˏհայրը,- | 'թե ,կարաս՝ | 'գնա ˎպահի: ||

(Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, էջ 115)

Երկու տեքստերում էլ պատմողական նախադասություններն առանձնացված են երկու–միավոր (||), իսկ հնչաշարույթները՝ մեկ միավոր (|) դադարներով: Օրինակներից պարզ երևում է, որ տեքստային կտավը երկու լեզվում էլ բաղկացած է պատմողական նախադասություններից, որոնք արտաբերվում են ստորին իջնող տոներով: Պատմողական նախադասություններն էլ իրենց հերթին բաղկացած են կարճ հնչաշարույթներից, որոնք արտաբերվում են ստորին բարձրացող, միջին իջնող ու ստորին համաչափ (low level) տոներով: Նշված տոներով արտաբերվող հնչաշարույթներն արտահայտում են մտքի անավարտություն:

Տեքստի հնչերանգային վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ հնչերանգը համապատասխանում է նախադասության տիպերին: Պատմողական նախադասությունները, որոնք ավարտուն միտք են արտահայտում, արտաբերվում են ավարտուն հնչերանգով, իսկ նրանցում պարփակված անավարտ հնչաշարույթները՝ անավարտ հնչերանգով: Այս ժանրին բնորոշ հնչերանգային առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ այստեղ սակավաթիվ են բարդ տոները՝ իջնող–բարձրացող (∨) և բարձրացող–իջնող (∧), որը պատահական չէ: Հեքիաթը նախատեսված է մանուկների համար, և այն պետք է ունենա պարզ տեքստային կտավ, որպեսզի հեշտ ընկալվի մանուկների կողմից, իսկ պարզ տեքստային կտավին բնորոշ են պարզ հնչերանգային տոներ: Ինչ վերաբերում է առոգանությանը, ապա այն զետեղված է տեքստում կետադրական նշանների միջոցով:

Վերհատույթային մակարդակում հաջորդ արտահայտչամիջոցը ռիթմն է: Այս կապակցությամբ հետևյալ հարցը կարող է ծագել. ինչպիսի՞ն է ռիթմային պատկերը հրաշապատում հեքիաթում:

Ըստ մեր կատարած դիտարկումների՝ հրաշապատում հեքիաթն ունի արձակին բնորոշ ռիթմ՝ իրեն հատուկ ռիթմային կառույցներով: Այդ կառույցները կարելի է վեր հանել ասութավորման՝ արձակի ռիթմի հիմնական հարաչափի միջոցով, որի անմիջական բաղադրիչը հնչաշարույթն է (Akhmanova & Minajeva 1973: 37):

Տեքստային կտավի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այն հագեցած է կարճ հնչաշարույթներով, որոնք խոսքին որոշակի դինամիզմ ու ռիթմայնություն են հաղորդում, որը կարևոր նախապայման է մանուկ ունկնդրի ուշադրությունը պահելու համար:

Հարկ է նշել, որ հեքիաթի ժանրին բնորոշ է լուրջ հավասարակշռված ռիթմային պատկեր, որը ստեղծվում է տարբեր երկարություն ունեցող հնչաշարույթների հաջորդականությամբ: Այսպես օրինակ՝

Կախարդական սփռոցը

|| 'Լինում է, | • չի ,լինում՝ | 'մի ˎթագավոր: || 'էդ • թագավորը • երեք տղա է ˎունենում: || 'Փոքր ,տղան 'շատ • խելոք է ˎլինում: || 'Ինչ բան որ • թագավորն ուզում էր ,աներ, | 'փոքր • տղայի \ հետ էր • խորհուրդ ˎանում: ||

|| 'Մի ,օր | 'կանչում է • փոքր ,տղային, | ˌասում. |

| – 'Ձեզ • պիտի \պսակեմ, | 'ի՞նչ ˎկասես: ||

|| 'Փոքր • տղան ˌասում է. |

| – 'Թող • քո \ ասածը ˌլինի, | 'ա՛յ ˎհեր, | 'համա • մեզ • պսակելուց ,առաջ 'ման ,արի, | որ 'իրեք • հարսնացուն ,էլ | 'մի • տանից ˎբերես: ||

(Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, էջ 6)

Տեքստում միմյանց են հաջորդում տարբեր երկարության հնչաշարույթներ, որոնք ստեղծում են ռիթմային բազմազանություն: Հեքիաթի ռիթմին բնորոշ են նաև բառային, շարահյուսական և այլ տեսակի կրկնություններ, որոնք ուժեղացնում են տեքստի ռիթմայնությունը (Варданян 1987: 63):

Հեքիաթի համար նոր հեռանկար կարող է բացել բանասիրական հնչյունաբանությունը (Davidov, Egorov 1971: 60–75; նաև՝ Egorov, Pavlova, Kosmynin 1976), որը ստեղծվել է գրականության և հնչյունաբանության կցվանքում: Դիտարկելով հրաշապատում հեքիաթը բանասիրական հնչյունաբանության լույսի ներքո՝ հե-

քիաթասացը կտիրապետի հեքիաթի տեքստը գրավոր ձևից բանավորի փոխադրելու արվեստին՝ կենդանի հնչողություն տալով տեքստում կետադրական նշանների միջոցով զետեղված ողջ խոսքային երաժշտությանը: Այստեղ խոսքը դառնում է արվեստ, քանի որ մենք գործ ունենք կետադրական նշանների վերնշանային գործառույթի՝ և հետևաբար, առոգաբանական և հարալեզվական միջոցների վերշարահյուսական մակարդակի հետ (Vardanian 1993: 18): Այս մակարդակում է խոսքի արտահայտչականությունն իր լիարժեք դրսևորումը ստանում՝ շնորհիվ տեմբր I–ի և տեմբր II–ի:

Տեմբր I–ը ձայնի որակն է՝ պայմանավորված ձայնալարերի երկարությամբ ու հաստությամբ, նրանց խոնավությամբ, ինչպես նաև արձագանքարանների ծավալով ու ձևով (Варданян 1976: 35; նաև Варданян 1997: 77): Արձագանքարանների հնարավորություններն առավելագույնս օգտագործելու դեպքում կարելի է ստանալ տարբեր ձայնային որակներ, որոնք կարող են օգտագործվել հեքիաթասացի կողմից տարբեր կերպարների խոսքային դիմանկարները ստեղծելիս:

Տեմբր II–ը խոսքի վերհատույթային և վերշարահյուսական գունավորումն է՝ պայմանավորված տեքստի բովանդակության ընդհանուր բնույթով, այսինքն՝ ոճով (Варданян 1997: 77): Այս առիթով հարց է ծագում. իսկ ո՞րն է հեքիաթին բնորոշ տեմբր II–ը:

Մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ հեքիաթի ժանրին բնորոշ է պատմողական տեմբր II–ը՝ ընդմիջված (կտրտված) խոսակցական երկխոսություններով: Այս տեմբրն առանձնանում է պատմողական նախադասություններին բնորոշ իջնող հնչերանգով, տրամաբանական դադարներով, դանդաղ տեմպով, ձայնավորների սահուն հոսքով ու երկարաձգումով (Վարդանյան 2011: 34): Այսպես՝

Չկնորսի տղան

|| 'Գնու˜մ են, | ˏգնո˜ւմ՝| 'շատ են • գնում, | թե ˏքիչ, | 'ճամփին • տեսնում են մի ˏմարդ՝| ջրի վրա ընկած ˏխմում է | ու ˎկանչում. | «'Վա˜յ ˎջուր, | 'վա˜յ ˎջուր, | 'խմեմ, | • ծարավս ˎհովանա»:||

|| 'Չկնորսի • տղան ու • Փահլևանը 'գովում են նրա ˏքաջությունը, | որ 'ամբողջ • ջուրը ˏցամաքացրել է, | 'հլա • դեռ «'Վա˜յ • ջուր» է ˎկանչում: ||

|| 'Էս • ի՞նչ ˏքաջություն է,- | ˏասում է,- | 'իսկական \ քաջը 'Չկնորսի • տղան է, | որ 'ասում են • օխտը • սարի ˏհետևից | 'Չրեղեն • ձին ˎբերել է: || 'Էդ • ո՞ւր եք ˎգնում, | 'ինձ • հետներդ \ չե՞ք ˏտանի:||

|| – 'Երկու ˏչըլնենք, | 'թող \իրեք ˏըլնենք, | 'ինչի՞ • չենք ˎտանի: ||

|| 'Չկնորսի • տղան | 'մի • ոչխար ˏէլ | 'Ջուր • ծծող • իգիթի \ համար է ˎմորթում: || 'Միսն ˏուտում են, | 'դմակը • Շանը ˎտալիս: || 'Ճամփան • շարունակում ˏեն, | ˎգնում: || 'Գնո˜ւմ են, | ˏգնո˜ւմ՝| 'շատ են • գնում, | թե ˏքիչ, | 'տեսնում են մի ˎջրաղաց՝| ˎյոթաչքանի, | 'ներս են ˏմտնում, | 'տեսնում են, | որ մի 'մարդ • նոր աղած • ալյուրն ˏուտում է, | ու 'միալար ˎկանչում. | «'Վա˜յ ˎհաց, | 'վա˜յ ˎհաց, | 'ուտեմ ˎկշտանամ»:||

(Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, էջ 22)

Տեմբր II–ի կազմակերպման հարցում իր մեծ լուման ունի նաև բառագիտական հնչյունաբանությունը (Minajeva 1973: 90–113; նաև Minajeva 1982): Այն կօգնի հեքիաթասացին՝ ուսումնասիրելու այն բոլոր առոգաբանական ու հարալեզվական միջոցները, որոնց օգնությամբ այլաբերություններն ու բանադարձումները,

ոճական հնարներն ու միջոցները կամ ոճական գունավորում ունեցող բառերն ու բառակապակցություններն առանձնանում և ավելի ցցուն են դառնում խոսքի հոսքում:

Հնչյունաբանական մյուս ուղղությունը, որը սերտ կապ ունի հեքիաթի ժանրի հետ ճարտասանական հնչյունաբանությունն է (Долецкая 1982; նաև Апресян 1978; նաև Варданян, Марианян 1992: 61): Այս ուղղությունն ամբողջապես հիմնված է առոգաբանական ու հարալեզվական միջոցների վրա և միտված է գեղագիտական ներգործություն թողնելու ունկնդրի վրա: Օգտվելով ճարտասանական միջոցների զինանոցից՝ հեքիաթասացը կարող է ունկնդրի հետ աչքերի միջոցով կենդանի կապ (շփում) հաստատել (an eye–to–eye contact), դիմախաղի և ձեռքերի շարժումների օգնությամբ իր պատմելու կամ ընթերցելու արվեստը դարձնել ավելի համոզիչ ու տպավորիչ, սակայն դիմախաղն ու ձեռքերի շարժումները պետք է համապատասխանեն տեքստի բովանդակությանը և բխեն նրանից:

Հոդվածում առաջ քաշած հարցադրումները տեսական ու գործնական նշանակություն ունեն և կարող են նպաստել հեքիաթի ժանրում կատարվող ուսումնասիրությունների հետագա զարգացմանն ու կատարելագործմանը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ* (2004), Երևան, «Արևիկ»:
2. *Հնդկական ժողովրդական հեքիաթներ* (1989), Երևան, «Արևիկ»:
3. Ջիվանյան Ա. (2007), Երկնքից իջավ երեք խնձոր. Հայ ժողովրդական հեքիաթների փակող բանաձևերը. դրույթներ միջազգային գիտ. *«Արթյանական ընթերցումներ»*, հոկտեմբերի 1–3, էջ 48–49:
4. Վարդանյան Ս.Ն. (1989), Լեզվական «երաժշտության» նշանակությունը լեզվաբանության ուսումնասիրության ոլորտում // *Բանբեր ԵՊՀ*, № 3, էջ 186–188:
5. Վարդանյան Ս.Ն. (2011), Խոսքի արտահայտչականությունը հրաշապատում հեքիաթում, թեզիսներ միջազգային գիտ. *«Արևելյան հեքիաթ. Արևելքը հեքիաթում»*, 30–31 մարտի, Երևան, Հովհ. Թումանյանի թանգարան:
6. *Античные теории языка и стиля* (1936). Под ред. О.М. Фрейденберг, М–Л.: Соцэкгиз.
7. Апресян Г.З. (1978). *Ораторское искусство.* М. : МГУ.
8. Варданян С.Н. (1976). *Сонорные в составе финальных консонантных комплексов современного языка в речи и пении (в сопоставлении с русским и армянским).* КД, М., МГУ.
9. Варданян С.Н., Марианян А.Г. (1992). *Риторические приемы и выразительные средства как необходимые компоненты лекторского мастерства в преподавании иностранных языков.* Тезисы республ. научно–методическ. конференции, ЕГУ.
10. Варданян С.Н. (1997). Тембральная организация в речевом и певческом изглашении. Тезисы докл. конференции, «*Семиотика и преподавание языков»*, ЕГУ.
11. Долецкая Е.С. (1982). *Риторика лекторской речи.* Автореферат канд. дисс., МГУ.
12. Смирницкий А.И. (1957). *Синтаксис Английского языка.* М: Литература на иностранном языке.
13. Трубецкой Н.С. (1960). *Основы фонологии.* М.: Изд.–во иностранной литературы.
14. Akhmanova O. and L. Minajeva ed.-s (1973). *An Outline of English Phonetics.* M.: MSU Press.

15. Akhmanova O., Minajeva L. and O. Mindrul (1986). *Philological Phonetics*. M.: MSU Press.
16. Anand, Mulk Raj (1966). *Indian Fairy Tales*. Bombay.
17. Davidov M.V., & G.G. Egorov (1971). *English Phonology*. M.: MSU Press.
18. Egorov G.G., Pavlova S. & A.N. Kosmynin (1976). *A Phonetic Guide to Extracts from Dickens*. Elista.
19. Minajeva L. (1982). *Word in Speech and Writing*. M. : MSU Press.
20. Vardanian S., (1993). On Speech and Singing. *//Akhmanova Readings*. Moscow, Lateum–Maal, Issue № 2.
21. Vardanian S., (1996, 2001). Suprasyntactics of Speech and Singing. *// Semiotics and Language Teaching. Theoretical Principles and Practical Applications*. Yerevan State University, Armenia, May 20–22, Canada, pp. 215–217.
22. Vassiliev V.V. (1970). *English Phonetics*. M.: Higher School Publishing House.

Svetlana Vardanian

THE EXPRESSIVENESS OF SPEECH IN THE FAIRY TALE GENRE

Summary

The expressiveness of speech is distinguished by a rich variety of intonational, rhytmical, prosodic, paralinguistic and kinesic means which are of great importance for the narrator's art in the fairy tale genre. The study of this genre through prism of different trends of modern phonology will contribute to raise the narrator's art to a higher level of scientific precision. Hence, the present article aims at investigating the fairy tale on the segmental, suprasegmental and suprasyntactic levels. The article mainly dwells upon the peculiarities of intonation, rhythm and timbre II of this genre.
1. the intonation of the fairy tale is characterized by simple tones; complex tones are seldom used.
2. the rhythm of the fairy tale is that of prose with its typical rhythmical patterns. The fairy tale is defined by its properly balanced variety of rhythm which endows the narration with some dynamism.
3. the fairy tale is distinguished by the narrative timbre II interpolated by dialogues. The parameters of this timbre are: falling tones of narrative sentences, logical pauses, slowed down tempo and a smooth flow of prolonged vowels.

Արմեն Սարգսյան

ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԶՎԱՐՃԱԽՈՍ ԽՈՋԱ ՆԱՍՐԵԴԻՆԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

Արևելքի զվարճախոս Մոլլա Նասրեդինի (Խոջա Նասր–Էդ–Դին, Հոջա Նասրետտին, Մոլլա Մըսրադին) զվարճապատումները բազմաթիվ ժողովուրդների, այդ թվում նաև՝ հայության շրջանում ամենատարածվածներն ու մասսայականություն վայելողն են եղել:

Արդեն մի քանի հարյուրամյակ է՝ շրջանառվում են նրա մասին (կամ նրան վերագրվող) տարատեսակ երգիծական մանրապատումներն ու առակատիպ կառույցները:

1978թ. ԽՍՀՄ ԳԱ արևելագիտության ինստիտուտը Մոսկվայում «Արևելքի ժողովուրդների հեքիաթները և առասպելները» մատենաշարի շրջանակներում ռուսերեն հրատարակում է մի ժողովածու (Харитонов, Двадцать три Насредина 1978), որն ընդգրկում էր 23 ժողովուրդների նասրեդինյան 1119 պատում՝ թարգմանված հունարեն, ասորերեն, բուլղարերեն, սերբերեն, մակեդոներեն, խորվաթերեն, արաբերեն, պարսկերեն, տաջիկերեն, թուրքերեն, թուրքմեներեն, ադրբեջաներեն, թաթարերեն, ուզբեկերեն, ույգուրերեն, ղազախերեն, ավարերեն, չեչեներեն, լեզգիերեն, թաբասարաներեն, դարգիներեն, անդիերեն և ռուտուլերեն լեզուներից:

Նասրեդինյան պատումների այդ համահավաքը կազմող Խարիտոնովը առաջաբանում խոսում է նաև եվրոպական տարբեր երկրներում (Բուլղարիա, Ռումինիա, Հարավսլավիա), Միջին և Կենտրոնական Ասիայի, ինչպես նաև արաբական երկրների ժողովուրդների մոտ, անգամ Չինաստանում այդ շարքի զվարճապատումների տարատեսակ դրսևորումների մասին, անդրադառնում նաև հայկական և վրացական բանարվեստում Նասրեդինի կերպարի արտացոլմանը՝ մատնանշելով հայերի և վրացիների բանարվեստում Արևելքի զվարճախոսին վերագրվող սյուժեների սակավությունը: Չգիտես՝ ինչու նա այդ միտքը հաստատելու համար մեջբերում է միայն վրացական մեկ աղբյուր (Грузинский народный юмор, Тбилиси 1967: 14) և գրում, որ իրեն չի հաջողվել այլ հրատարակությունների հասու լինել (Харитонов 1978: 11):

Ինչ խոսք, ժողովածուն կազմողի համար այն օրերին դժվար չէր լինի հարցում անել նաև Հայաստանի ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ՝ հիմնավոր տեղեկություններն ու անհրաժեշտ նյութերն ստանալու և դրանք օգտագործելու համար:

Իր վերլուծության մեջ Խարիտոնովը այս երկու քրիստոնյա ժողովուրդների նասրեդինյան կերպարը համարում է փոխառած, որի տեղը, ըստ նրա, աստիճանաբար գրավում է մեկ այլ՝ առավել հիմնավոր ազգային արմատներ ունեցող կերպար, ինչպիսին, հայերի ղարաբաղցի զվարճախոս Պըլը Պուղին է: Ըստ Խարիտոնովի՝ նասրեդինյան շատ սյուժեներ սկսել են կապվել նմանատիպ ազգային հերոսների հետ (Харитонов 1978:11):

Սակայն հեղինակն անտեսում էր նաև հակառակ երևույթը, երբ այս կամ այն համազգային կամ լոկալ–տեղային զվարճապատումը կարող էր վերագրվել համընդհանուր ճանաչում ձեռք բերած օտար զվարճախոսին՝ նրան դարձնելով այն ձգողական ուժը, որը դեպի իրեն կարող էր ձգել ու «սեփականացնել» զանազան տարածքներում ծնունդ առած տարբեր կրոնների ու ժողովուրդների մանրապատումները: Դարեր շարունակ այդ նույն գործառույթն են կատարել հույն և ասորի ժողովուրդների առակախոս–զվարճախոսները՝ Եզոպոսը և Խիկար (Ախիկար) Իմաստունը: Այդ գործառույթն է իր վրա վերցրել նաև Արևելքի զվարճախոս Մոլլա (Խոջա) Նասրեդինը:

1986թ. վերոհիշյալ գիրքը՝ 1069 պատումներով (անհետաքրքիր շուրջ 50 նմուշ հանված), Գևորգ Հայրյանի թարգմանությամբ և Արամ Ղանալանյանի առաջաբանով, լույս տեսավ նաև հայերեն՝ որտեղ վաստակաշատ բանագետն անդրադառնում է մեր բանարվեստ մուտք գործած նասրեդինյան մանրապատումներին: Դրանք «սերվել ու հարազատ են դարձել մեր ժողովրդին, – գրում է Ղանալանյանը, – …և արցախցի հռչակավոր Պըլը Պուղու, շիրակցի Պոլոզ Մուկուչի, լոռեցի Հոբոսի, ղափանցի Գինոսի և շատախցի ծռերի կողքին, երբեմն էլ նրանց դերերում մենք հանդիպում ենք Խոջա Նասրեդինին» (Խարիտոնով 1986, 4):

Դեռ 1874թ. Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազյանն իր «Առակավոր բանք ազգայինք և օտարք» գրքի առաջաբանում գրում էր.«Մեզի կերևի, թե մեր ազգին մեծ մասին բերանը մինչև ցայժմ պտտող հայերեն առակներում ու առածներում գոնե մեկ մասը Խիկարա Իմաստնո հնարածներն են, և Նասրետտին խոճայի անունովը պատմված առակներում և նոցա բերանը դրված առածներում մեկ մասն ալ մեր Խիկարա Իմաստնո հնարածներն են, ինչպես արդեն հայտնի է, որ չինաց Կոնֆուցեին, հունաց Եզոպոսին ու Դիոգենեսին, արաբացվոց Լոգմանին, տաճկաց Նասրետտինին առակներն ալ իրարու հետ շփոթած են, և մեկում հնարածը մյուսին անունովը կհիշվի, ուստի և կարելի չէ համարձակ վճռել, թե այս կամ այն առակն ու առածը Խիկարինն է, թե Եզոպոսին, թե Նասրետտին Խոճային, թե ուրիշ ազգային կամ օտար առակախոսի» (Այվազեան, 1874, ժ–է): Ի դեպ, Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազյանը Խիկար Իմաստունին համարում էր Արծրունյաց Սենեքերիմ թագավորի օրոք (մոտ 1000թ.) ապրած անվանի զվարճաբան առակախոս և ժողովրդական իմաստասեր:

Փաստորեն Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազյանը շուրջ մեկուկես դար առաջ առաջին անգամ հայ իրականության մեջ խոսում է առակների, զվարճապատումների և առածների թափառող սյուժեների առկայության փաստի մասին, հիմնավորում բանարվեստի այդ տեսակների՝ մի ժողովրդից մյուսին փոխանցվելու երևույթը:

Այդ նույն խնդրին 30 տարի անց՝ 1904 թվականին անդրադառնում է նաև հայագիտության մեծ երախտավոր Երվանդ Լալայանը: Նա հրատարակում է նասրեդինյան առակ–զվարճախոսությունների մի գիրք՝ 228 պատումներով, որոնց գերակշռող մասը հայ ասացողներից Լալայանի գրառածներն են: Ժողովածուում առաջին անգամ ներկայացվում և հիմնավորվում է հայկական միջավայրում նասրեդինյան զվարճապատումների թե՛ թափառող սյուժեների (թարգմանություն, շփման զանազան միջոցներով փոխանցում և այլն), թե՛ տեղայնացած զվարճախոսի շուրջը ստեղծված զուտ հայկական պատումների առկայության տեսակետը, թե՛ ազգային զվարճախոսներից դրանց այլ՝ առավել մասշտաբային՝ օտար զվարճախոսներին անցնելու վարկած (Լալաեան 1904):

«Առակների այս շարքը, – ժողովածուի առաջաբանում գրում է Լալայանը, – սկսում ենք Մոլլա – Նասր – էդ – դինին *վերագրված* առակներով: Ասացինք, որ մեր նպատակն է հայոց ժողովրդական առակներ հավաքել, մինչդեռ սկսում ենք մի մոլլի առակներով: Ճշմարիտ է, մոլլան թուրք է, սակայն նրան վերագրված առակների մեծագույն մասը հայ ժողովրդի ստեղծագործություն է՝ նման այն բազմաթիվ թրքական երգերի, որ ասել են մեր հայ աշուղները կամ ժողովուրդը: Մոլլա Նասր – էդ – դինի ահագին ժողովրդականությունը պատճառ է եղել, որ տեղական փոքրիկ առակախոսների՝ հոբոսների, կիկոսների, ծակսահակների, պըլըպուղիների և ուրիշ այսպիսիների առակները նրան են վերագրվել, և, այսպիսով, Մոլլա Նասր – էդ – դինը կորցրել է յուր առանձնահատուկ տիպը. նա միաժամանակ ներկայանում է մեզ և՛ իբր հիմար՝ Հոբոսի պես, և՛ իբր խելացի՝ Խիկար Իմաստունի պես, և՛ իբր խորամանկ՝ Ծակ – Սահակի պես, և՛ իբր տխմար՝ Կաճետի ծոերի պես. այնպես որ սա միաժամանակ է և՛ Կալինո, և՛ Տարտարեն, և՛ Գոբզեկ, և՛ Դոն Քիշոտ, և՛ Սանչո – Պանչո, և՛ Կոլոնել Ռամոլլո, և՛ Բարոն դը Մյունշհաուզեն – մի խոսքով, նրա մեջ մարմնացած են այն բոլոր տիպերը, որ զանազան տեղերի ժողովրդական հոգեբանությունը կամ հումորը կամեցել է ստեղծել» (Լալաեան 1904, Բ –Դ):

Այնուհետև Ե. Լալայանը՝ իբրև ապացույց իր մեկնաբանության, ներկայացնում է իր իսկ գրառած նյութերի գերազանցությունը թուրքական բնագրերի հետ. «Իրենք՝ թուրք հրատարակիչները, նրան միմիայն 145 առակ են վերագրում, մինչդեռ իմ այս պրակի մեջ կրկնապատիկն է գրի առնված, և դեռ որքա՜ն կան, որ անծանոթ են ինձ՝ չհաշված բամբառակները, որոնց թիվը հազարից անցնում է» (Նույն տեղում, Դ):

Այս կամ այն զվարճապատումը ստեղծվելուց հետո եթե շրջապատի կողմից ընդունվում է, արծարծած խնդիրներն ու առաջադրած հարցերը և դրանց քննադատությունը, ծիծաղ առաջացնելու ինքնատիպ ձևերն ու միջոցները եթե ընդունվում են հանրության կողմից, ապա հերոսներն առաջին հերթին պետք է ընդհանրացվեն: Նրանք որքան ճանաչված լինեն, այնքան լսարանի համար գրավիչ կարող են լինել: Երբեմն էլ զվարճախոսը զվարճասերներին «կարող էր պարտադրել» որոշակի կանոններ: Այսպես, օրինակ, ըստ Ե. Լալայանի դիտարկման՝ «Այժմ հայ ժողովրդի մեջ տիրում է այն նախապաշարմունքը, որ ով Մոլլա Նասր – էդ – դինի մի առակն ասե, անշուշտ յոթը լրացնելու է, իսկ եթե յոթն ասի, յոթն անգամ յոթը՝ քառասուն և ինը լրացնելու է, ապա թե ոչ՝ անիծված կլինի» (Նույն տեղում, Է):

Ի դեպ, այս նախապաշարմունք – գործառույթը 1950–1960 թվականներին փոխանցվել էր շիրակցի զվարճախոս Պոլոզ Մուկուչին, և նրա անունը տվողը պարտադրված էր Պոլոզ Մուկուչի յոթ անեկդոտ պատմել (կանոնակարգում բացակայում էին յոթն ասելուց հետո շարունակվող գործընթացը և չկատարելու դեպքում անիծված լինելու հանգամանքը):

Սրամիտ խոսքը, ծիծաղով, ծաղրով ասելիքը վերարտադրելու կարողությունը հատուկ է մարդ արարածին՝ անկախ ազգությունից և կրոնական պատկանելությունից: Հետևապես շատ անգամ ոչ թե դժվար, նույնիսկ անհնար է այս կամ այն պատումը տեղայնացնելը, կոնկրետ որևէ ժողովրդին վերագրելը: Նասրեդինյան պատումների սյուժեներից շատերն էլ բազմահայրենիք են: Թերևս հենց դա է պատճառը, որ մի շարք ժողովուրդներ, Հոմերոսի ծննդավայրի պատիվը իրենց վերագրող հունական յոթ քաղաքների նման, դարեր շարունակ վիճարկում են Նասրեդինի հայրենիքի պատիվն իրենց վերագրելու համար: Այդ վեճին

համառորեն մասնակցում են թե՛ հնագույն ժողովուրդները, թե՛ նորաթուխ ազգային միավորումները: Նույնիսկ մեկ դարը չբոլորած «ադրբեջանցի» հորջորջվող կովկասի թաթարների մերօրյա «գիտնականները» ևս անմասն չեն սեփականացման գործընթացից՝ Նասրեդինին համարելով ադրբեջանցի, քանի որ, իբր, 13–րդ դարում այդ անունով ադրբեջանցի գիտնական է եղել՝ Հաջի Նասրեդին Թուսի (Харитонов 1978:6): Ավելացնենք նաև, որ նրանք, սեփականացնելով իրենց հարևանների մշակութային ժառանգությունը, այդ թվում նաև՝ ժողովրդական բանարվեստը, հասցրել են նասրեդինյան մի քանի ժողովածու հրատարակել:

Ինչ խոսք, Արևելքի զվարճախոսը սիրված է եղել բոլոր ժողովուրդների կողմից, և նրա անունը, անկախ կրոնից ու ազգությունից, շրջանառվել է ամենուրեք:

Ամենևին նպատակ չունենալով Նասրեդինի հայրենիքը վիճարկողների մեջ մտցնել նաև հայերին՝ փորձենք անդրադառնալ հանրահայտ զվարճախոսի հանդեպ եղած հետաքրքրություններին նաև հայկական միջավայրում, ներկայացնել հայերեն թարգմանությունները, հայկական շրջանակներից գրառումները, դրանց հրատարակությունները, ինչպես նաև տեղայնացված զվարճախոսին ու նրան վերագրված պատումների առանձնահատկությունները:

Հայ իրականության մեջ Խոջա Նասրեդինի զվարճապատումների՝ մեզ հայտնի հայերեն առաջին թարգմանությունը կատարվել է 1858 թվականին Զմյուռնիայում (Իզմիր): Այն ֆրանսերենից թարգմանված 32 նմուշ պարունակող մի գրքույկ է՝ «Ծաղրաբանությիւնք Նասրէտտին Խօճայի» վերնագրով: 1910 թվականին Կ. Պոլսում թուրքերենից հայերեն թարգմանած հրատարակվում է «Հօճա Նասրէտտինի զուարճալիքները» գիրքը՝ շուրջ 350 պատումներով, որը տարիներ անց վերահրատարակվում է Բեյրութում և Բոստոնում:

Երբվանի՞ց է Խոջա (Մոլլա) Նասրեդինի կերպարը շրջանառվել հայոց մեջ, դժվար է ասել, բայց որ նասրեդինյան պատումների առաջին գրառողներից մեկն էլ մենք՝ հայերս ենք եղել, դա փաստ է, և որ շուրջ 170 տարիների ընթացքում մեզ մոտ հսկայածավալ աշխատանքներ են կատարվել Արևելքի զվարճախոսին վերագրվող անեկդոտ–զվարճապատումների գրառման և հրատարակության ուղղությամբ, դա էլ է անժխտելի փաստ: Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ Խաչատուր Աբովյանը 1841 թվականին իր գրառած նասրեդինյան զվարճապատումների երեք նմուշ չափածոյի է վերածել և ընդգրկել առակ–զվարճախոսությունների ժողովածուում (Աբովեան 1864):

Հետագա տարիներին հրատարակված անեկդոտների զանազան ժողովածուներում ևս տեղ են գտել Մոլլա Նասրեդինի մանրապատումները: Այսպես, օրինակ, Հովհաննես Նազարյանցը 1876 թվականին Բաքվում հրատարակած «Անեկդոտներ» – ի ժողովածուի առաջին հատորում ընդգրկել է նասրեդինյան առակ–զվարճապատումների 8 նմուշ, մեկ տարի անց՝ 1877 թվականին Թիֆլիսում հրատարակած երկրորդ հատորում՝ 12 նմուշ, իսկ 1883 թվականին կրկին Թիֆլիսում տպագրած երրորդ հատորում՝ 5 նմուշ:

1892 թվականին շուլավերցի դպիր Սմբատ Շահազիզյանը Թիֆլիսում հրատարակում է «Ծիծաղի տոպրակ» զվարճապատումների ժողովածուն՝ 18 նասրեդինյան նմուշներով:

1904 թվականին, ինչպես վերը նշվեց, Երվանդ Լալայանը Թիֆլիսում հրատարակում է «Ժողովրդական առակներ: Ա. Մոլլա Նասր–Էդ–Դին» զուտ նասրեդինյան առակ–զվարճապատումների ժողովածուն, որն ընդգրկում էր 228 նմուշ: Դա, փաստորեն, հայ իրականության մեջ արևելքի զվարճախոսին (և ոչ միայն արևելքի) նվիրված մեծաքանակ նյութերով առաջին ժողովածուն էր, որոնց

պատկառելի մասը հենց իր՝ Լալայանի գրառումներն էին՝ կատարված հիմնականում Բորչալուի գավառի (Գուգարք–Լոռի, Բոլնիս Խաչեն) հայկական բնակավայրերում: Ի դեպ, 1903 թվականին նա կարողացել էր հրատարակել նաև լոռեցի Հոբոսի զվարճապատումների մի փոքրիկ ժողովածու՝ 18 մանրապատումներով և հայ զվարճախոսին նվիրված հակիրճ առաջաբանով:

«Ժողովրդական առակներ: Ա. Մոլլա Նասր–Էդ–Դին» գրքի առաջաբանում Լալայանը մեր իրականության մեջ առաջին անգամ փորձ է անում վերլուծել և մեկնաբանել նասրեդինյան պատումների տեղայնացման և տեղական պատումների նասրեդինացման գործընթացը: Նպատակ ունենալով շարունակել և ամբողջացնել հայ զվարճախոսների երգիծական մանրապատումները պրակներով հրատարակելու աշխատանքը՝ Լալայանը իր առջև խնդիր էր դրել հայության միջավայրում շրջանառվող հայ զվարճախոսներին և արևելքի զվարճախոս Նասրեդինին վերագրվող պատումները գրառելիս չխուսափել կրկնություններից, համադրել դրանք, պարզելու համար, «թե ո՞րն է առակի իսկական հեղինակը, կամ վարիանտներից ո՞րն է նախատիպը»:

1913 թվականին Արտեմ Եսայանը Թիֆլիսում հրատարակում է«Ծիծաղի տկճոր»: Մոլլա Նասրեդինի առակներ, ծիծաղաշարժ անեկդոտների և սրախոսությունների ժողովածու» գիրքը, ուր տեղ էր գտել նաև 37 նասրեդինյան զվարճապատում:

ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ–ի աշխատակից Վերժինե Սվազլյանը իր գրառած նասրեդինյան 11 զվարճախոսություններն ընդգրկել է 2000 թվականին հրատարակած «Պոլսահայ բանահյուսությունը» գրքում, իսկ նույն ինստիտուտի աշխատակից Էսթեր Խեմչյանը՝ 2000 թվականին տպագրված ՀԱԲ–ի 21–րդ հատորում՝ շամշադինյան 7 նմուշով, և 2008 թվականին տպագրված ՀԱԲ–ի 25–րդ հատորում՝ իջևանյան 11 նմուշով:

2009 թվականին հրատարակվում է Հովհաննես Հովսեփյանի կողմից գրի առած Ղարադաղի բանահյուսական նյութերի ժողովածուն, ուր տեղ էր գտել նաև Մոլլա Նասրեդինի զվարճապատումներից 19 նմուշ:

Ձեռագիր վիճակում մեծ քանակությամբ նասրեդինյան գրառումներ կան թե՛ ԳԱԱ ՀԱԻ–ի արխիվում, թե՛ Հայաստանի պետական արխիվում, թե՛ գրականության և արվեստի թանգարանում, թե անձնական մի շարք հավաքածուներում:

Հայկական նասրեդինյան գրառումների աշխարհագրությունը ևս ընդգրկուն է՝ Պոլիս, Ալաշկերտ, Ղարադաղ, Սալմաստ, Երևան, Թիֆլիս, Բաքու, Շիրակ, Լոռի, Իջևան, Շամշադին, Ջավախք ...:

Այսպիսով, առկա նյութերը հավաստում են, որ մեզ մոտ Արևելքի զվարճախոս Նասրեդինը սիրվել և մեծ մասսայականություն է վայելել, իսկ նրան առնչվող մանրապատումները հայերի շրջանում բավականին մեծ քանակ են կազմել՝ ընդգրկելով թե՛ Պատմական Հայաստանի բնակավայրերի մեծ մասը, թե՛ նրանից դուրս գտնվող հայաշատ վայրերը: Շուրջ 170 տարիների ընթացքում դրանք գրառվել և ընդգրկվել են ինչպես տարատեսակ անեկդոտների ժողովածուներում, այնպես էլ զուտ Նասրեդինին նվիրված գրքերում: Հայոց մեջ շրջանառվող նասրեդինյան մանրապատումներից զատ, արևելքի զվարճախոսին են վերագրվել նաև տեղական զվարճախոսների երգիծապատումները, ինչը հաստատում են գրառած նյութերն ու բանահավաք–բանագետների մեկնաբանությունները:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Харитонов С. (1978). *Двадцать три Насредина*. Москва: Наука.

Աբովեան Խ. (1864), *Պարապ վախտի խաղալիք,* Տփխիս:

Այվազեան Գաբրիել արքեպիսկոպոս (1874), *Առակավոր բանք ազգայինք և օտարք*, Կ. Պոլիս:

Եսաեան Ա. (1913), *Ծիծաղի պկճոր: Մոլլա Նասրեդինի առակներ, ծիծաղաշարժ անեկդոտների և սրախոսությունների ժողովածու,* Թիֆլիս:

Խեմչյան Է. (2000), *ՀԱԲ* – 21(Շամշադին), Երևան, «Գիտություն»:

Խեմչյան Է. (2008), *ՀԱԲ* – 25 (Իջևան), Երևան, «Գիտություն»:

Լալաեան Ե. (1904), *Ժողովրդական առակներ,* Թիֆլիս:

Խարիտոնով Մ. (1986), *Քսաներեք Նասրեդին*, Երևան, «Հայաստան»:

Հովսեփյան Հ. (2009), *Ղարադաղի հայերը.* Հատոր 2, Բանահյուսություն, Երևան, «Գիտություն»:

Նազարեանց Յ. (1876), *Անեկդօտներ,* Ա հատոր՝, Բաքու, Բ հատոր՝ 1877, Թիֆլիս, Գ հատոր՝ 1883, Թիֆլիս:

Շահազիզեան Ս. (1892), *Ծիծաղի տոպրակ,* Թիֆլիս:

Սվազլյան Վ. (2000), *Պոլսահայ բանահյուսությունը*, Երևան:

Armen Sargsyan

THE SATIRICAL FIGURE HODJA NASREDDIN IN ARMENIAN RECORDS

Summary

During 170 years a large corpus of jokes and humorous stories about Hodja Nasreddin has been collected in historical Armenia and regions inhabited by Armenians. Many of these anecdotes have been published in various collections; others appeared in volumes entirely related to Nasreddin. A considerable part of the texts is kept in Armenian archives. The material now available shows Nasreddin was so admired and popular among Armenians that folk stories about him were often believed to have originated in Armenian locations. In some cases jokes actually told by local satirical figures were ascribed to him.

ՆՎԱՐԴ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ՉԻՆԱՍՏԱՆԸ ԿԱԽԱՐԴԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԻ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇ

Հրաշապատում հեքիաթի կառուցվածքային կայուն գործառույթներից է հերոսի՝ հեռավոր աշխարհ մեկնելը՝ այնտեղ փորձություններ հաղթահարելու, կախարդական իրեր կամ հարսնացու բերելու նպատակով: Աշխարհը, ուր մեկնում է հերոսը, սովորաբար ընկալվում է որպես կախարդական, գերբնական և ամենայն հրաշքներով լի այնկողմնային մի տարածք, ուր հասնելը քչերին է տրված, իսկ կոնկրետ փորձության հաղթահարումը՝ միայն ընտրյալին՝ հերոսին:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներում այդ կախարդական աշխարհը հիմնականում կամ մնում է անանուն, կամ կոչվում է Մութ աշխարհ, Սև աշխարհ՝ այդպիսով հակադրվելով Լույս աշխարհին: Սակայն մի շարք հեքիաթներում գերբնական աշխարհը անվանվում է արևելյան երկրների անուններով՝ Չինումաչին, Հնդստան, Արաբստան, Մսրա երգիր և այլն: Այս հեռավոր երկրները ընկալվում են որպես ծանոթ աշխարհից դուրս, գերբնական, հրաշքներով լի տարածքներ՝ այդպիսով ասոցիացվելով այնկողմնային, կախարդական աշխարհին: Համապատասխանաբար նույնպիսի գերբնական հատկանիշներով են բնութագրվում այս աշխարհների իրերն ու մարդիկ:

Նշված արևելյան երկրների անվանումները հեքիաթներում չեն գործածվում կոնկրետ աշխարհագրական տարածք մատնանշելու նպատակով. դրանք խորհրդանշական ընկալում ունեն, իրենց կիրառությամբ էլ համարժեք են և հաճախ սյուժեի տարբերակներում փոխարինում են իրար: Այս առումով հատկապես խոսուն է այն փաստը, որ Չինաստանի ու Հնդկաստանի հեքիաթային անվանումների՝ Չին Մաչինի և Հնդու Յամանի կողքին տարբերակներից մեկում հանդիպում է Հնդու Մաչին անվանումը (ՀԺՀ IX, 1968, 200–201), որը ակնհայտորեն առաջին անվանումների միացությունից է առաջացել և խոսում է դրանց համարժեքության և իմաստային նույնականացման մասին:

Չինաստանի կամ Չին–Մաչինի, Հնդստանի, Արաբստանի համարժեք կիրառության օրինակներ մեզ տալիս են նաև բանահյուսական այլ ժանրերը: Այսպես. հայոց առած–ասացվածքներում ու հանելուկներում այս երկրները հաճախ հիշատակվում են ինչպես ուղղակի հեռավորությունը ակնարկելու նպատակով (***Վանցվոց կաղը մինչև Չինաստան է հասեր*** (Սրվանձտյանց, 1978, 139)***,*** ***Խնձորկեցի կաղը Հնդըստան է հասել*** (Ղանալանյան 1960, 97), այնպես էլ առասպելական, երկնային աշխարհին են խորհրդանշում (***Հնդստան, Արաբստան, // Էրկու պարոն էկան նստան. // Վեր կացին, գնացին, // Մանրերը ժողովվեցին:*** Հանելուկի լուծումն է՝ երկինք, արեգակ, լուսին և աստղեր (Հարությունյան 1965, 11)[1]: Չինաստանի և Հնդկաստանի՝ որպես առասպելական աշխարհների նույնարժեք կիրառության ակնհայտ օրինակ են մեզ տալիս հայոց երկվորյակային առասպելները, ուր Չինաստանից Հայաստան ապաստանած

1 Հնդկաստանի՝ որպես առասպելական, երկնային աշխարհի իմաստավորման մասին ակնարկում է նաև Ս.Հարությունյանը (Հարությունյան 2000, 19):

Մամիկին և Կոնակին առասպելի ավելի ուշ փոփոխակում փոխարինում են Հնդկաստանից եկած Դեմետրն ու Գիսանեն: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Մ. Աբեղյանը. «Երկու դեպքում նս դա պետք է առնվի ոչ իսկական մտքով: Հնդկաստան ու Չինաստան իբրև արևելյան հեռավոր երկրներ միշտ իրար տեղ դուրս են գալիս թե՛ մեր հեքիաթների և թե խոսք ու զրույցի մեջ» (Աբեղյան 1966, 298):

Այս ամենով հանդերձ պետք է նշել, որ հայ ժողովրդական հեքիաթներում ակնհայտորեն ավելի հաճախակի կիրառությամբ առանձնանում է Չինումաչին կամ Չին–Մաչին կախարդական աշխարհը: Ի դեպ, հեքիաթներում, ուր վերոհիշյալ արևելյան երկրները հանդես են գալիս միաժամանակ, դրանցից բուն կախարդական աշխարհի խորհրդանիշ է ընկալվում հենց Չինաստանը: Այսպես. թագավորի երեք որդիները մեկնում են հարսնացու որոնելու: Ավագը ամուսնանում է Հնդստանի թագավորի աղջկա հետ, միջնեկն՝ Արաբստանի, իսկ կրտսերը, ում սովորաբար բաժին են հասնում ամենաբարդ և անհաղթահարելի փորձությունները, մեկնում է Չինումաչին, և միայն այստեղ է սյուժեն հյուսվում հրաշապատում մոտիվներով, այստեղ են հանդես գալիս դև Ջամփոլադը ու կախարդական հատկանիշներով օժտված արքայադուստրը (ՀԺՀ XIII, 1985, № 2): Հեքիաթի՝ եռակիության սկզբունքի կիրառման դեպքում, որպես կանոն, բոլոր առումներով գերապատվությունը երրորդինն է:

Այլ պարագայում թերևս անհարկի կլիներ հեքիաթային կախարդական աշխարհի բնութագիրը կապել կոնկրետ սյուժեների հետ, քանի որ գերբնական, անդրաշխարհային նման տարածքները հայտնվում են բոլոր հրաշապատում հեքիաթներում, սակայն այս դեպքում հարաբերականորեն կայուն մոտիվների առկայությունը թույլ է տալիս խոսել նաև Չին–Մաչին կախարդական երկրի ընկալման յուրահատկությունների մասին կոնկրետ սյուժետային դրսևորումներում: Չինումաչինը՝ որպես կախարդական երկիր, հիշատակվում է հատկապես հետևյալ սյուժեներում:

Հերոսին հանձնարարություն է տրվում՝ բերել Չինումաչինի թագավորի աղջկան: Որոշ սյուժեներում այդպիսի պահանջ է ներկայացնում վիշապը, որը փաթաթվում է հարսնացուների հետ տուն վերադարձող արքայազների վրանի շուրջ և գերի է վերցնում փոքր եղբոր հարսնացուին: Հերոսը մեծ դժվարությամբ բերում է աղջկան, վիշապը պայթում է, աղջիկ է դառնում (ՀԺՀ IV, 1963, № 28), կամ տղա է դառնում. պարզվում է, որ նա Չին թագավորի տղան է (ՀԺՀ III, 1962, № 11):

Չին–Մաչինի արքայադստերը բերելու առաջադրանքը մի խումբ այլ տարբերակներում այն անիրագործելի համարվող հանձնարարություններից է, որոնք տրվում են հերոսին՝ նրան կորստի մատնելու նպատակով: Հանձնարարությունը տալիս են կամ հերոսի մայրն ու նրա սիրեկան դևը (Խեմչյան 2000, № 11), կամ դավաճան քույրերը, որոնք ժամանակին փոխել էին իրենց կրտսեր քրոջ ոսկեծամ ու ոսկեճկույթ զավակներին և փոխարենը շան լակոտներ դրել: Չինաստանից բերված աղջիկը բացահայտում է քույրերի նենգ արարքը (ՀԺՀ X, 1969, № 21):

Սակավաթիվ հեքիաթներում Չինումաչինը այնկողմնային աշխարհ է, ուր կինը տեղափոխում է իր մահացած ամուսնու մարմինը (Գուրունյան 1991, 133–144), ուր թռչուն դառնալով թռչում է գորտ–աղջիկը, որի շապիկը այրել էր ամուսինը (ՀԺՀ III, 1962, № 20) և այլն:

Ինչպես տեսնում ենք, Չինումաչինին վերաբերող սյուժեների մեծ մասում հերոսը մեկնում է այդ երկիր՝ բերելու ***Չինումաչինի թագավորի աղջկան***:

Չինաստանի արքայադուստրը հեքիաթային չտեսնված, «հուրի–մալաք» գեղեցկուհիներից է, որի համբավը տարածվել է ամբողջ աշխարհում, որին ձգտել են տիրանալ շատերը, սակայն ոչ մեկի չի հաջողվել, որին տիրելու համար ընտրյալ հերոսը պետք է պայքարի կա՛մ նրա բազմաթիվ երկրպագուների, կա՛մ վիշապի, կա՛մ էլ հենց իր՝ տղամարդու հագուստով ծպտված գեղեցկուհու դեմ: Չինումաչինի արքայադստեր՝ որպես բացառիկ գեղեցկուհու համբավը հեքիաթներից մեկում անգամ պատճառ է դառնում, որ մեկ այլ գեղեցկուհի, վիշապի փոխակերպվելով, հերոսին ուղարկի այդ արքայադստերը բերելու՝ գեղեցկությամբ նրա հետ մրցելու նպատակով: Աղջկան տեսնելուց հետո վիշապը պայթում է, մի գեղեցիկ աղջիկ դառնում և հարցնում հերոսին, թե արդյոք իրենցից որն է ավելի գեղեցիկ: Հերոսը պատասխանում է՝ «Շիտակն օր ըսեմ, դու ռունդ ես (գեղեցիկ)»: Աղջիկն ասում է. «Բոլոր աշխարքը էսոր կը խոսեին, ինձի չէին խոսի, ես էդոր համար էդման սեհրբազութեն կէնեի օր էդոր բերեի մեկմ տեսնիմ» (ՀԺՀ IV, 1963, 269):

Չինական արքայադստերը մենք տեսնում ենք նաև «Սասնա ծռեր» էպոսում: Որոշ պատումներում առաջին ճյուղի հերոսուհի սեհրբազ–կախարդուհի ***Քառսուն Ճող Ծամը*** ներկայացվում է որպես Չինումաչինի թագավորի աղջիկ («Սասնա ծռեր» 1936, պատումներ Է, Ժ, ԺԱ, ԺԹ): Եվ հեքիաթում, և՛ էպոսում Չինաստանի արքայադստերը բնորոշ են այնպիսի հատկանիշներ, որոնք բնութագրական են ընդհանրապես կախարդական երկրի արքայադստերը, հեքիաթային և էպիկական դյուցազնուհիներին. նա հանդես է գալիս որպես ***կախարդուհի՝ սեհրբազ***, որն օժտված է ինչ–որ հզոր, գերբնական ունակությամբ. իր երկրպագուներին քար կամ կենդանի է դարձնում, սպանում կամ մեկ այլ վնաս է հասցնում, և միայն հերոսին է հաջողվում թովչազերծ անել ու տիրել նրան: Այսպես, էպոսում Չինաստանի արքայադուստրը բազմաթիվ արքայազների «սեհր» է արել, մեկին աղվես է դարձրել, մեկին կախարդել է, որ ինչքան ջուր խմի, չհագենա: Նրա «սեհրի» գաղտնիքը յոթ ծովերի կղզու վիշապի բերանի մատանին է, որ կարող է հանել միայն հրեղեն մարդը («Սասնա ծռեր» 1936, 321): Հեքիաթի արքայադուստրը ևս, ինչպես մեր էպոսի դյուցազնուհիները, որոշ պատումներում տղամարդու հագուստով մենամարտում է հերոսի դեմ, որը եկել էր տիրանալու իր հոր՝ Չին թագավորի ձիուն (ՀԺՀ XI, 1980, № 18):

Չինաստանի աղջիկն օժտված է նաև արևային հատկանիշներով. նա ոսկե մազեր ունի, հաճախ գտնվում է վիշապի գերության ներքո, կամ նրան փորձում են փախցնել դևերը: Նրան տիրանալու համար տեղի է ունենում վիշապամարտ: Ոսկեմազ արքայադստեր կերպարը ընդհանրապես բնորոշ է կախարդական աշխարհին, ուր գերակշռում է ոսկին ու ոսկեգույնը: Ռուսական հեքիաթներում, օրինակ, այդ ոսկեմազ արքայադստերը կոչում են ***Елена Золотая Коса Непокрытая Краса*** (Пропп 1986: 285): Եվ էպոսում Չինական արքայադուստր ներկայացվող Քառսուն Ճուղ Ծամի, և՛ հեքիաթի չինական գեղեցկուհու դեպքում շեշտվում են ոսկե վարսերը:

Չինական աշխարհի հետ կապված սյուժեներում հարաբերականորեն կայուն դրսևորում ունեն նաև ***Չինաստանի թագավորի*** հետ կապված մոտիվները: Մի շարք հեքիաթներում Անտես–Աննման գեղեցկուհին հեքիաթի սկզբում չի հիշատակվում որպես Չինաստանի արքայադուստր, սակայն պարզվում է, որ նրան ուզում է կնության առնել Չինաստանի արքայազնը: Այլ հեքիաթներում արդեն հերոսի կինը դարձած գեղեցկուհու ոսկե մազն ընկնում է ծովը, հասնում Չին թագավորին, որը կամենում է տիրել նրան և փախցնում է ջադու պառավի միջոցով (ՀԺՀ III, 1962, № 27):

Համանման դրվագ է ներկայացված նաև «Սասնա ծռերի» պատումներից մեկում: Դավիթը գնում է Գյուրջիստանի գեղեցկուհուն բերելու, պարզվում է, նրան Չին արքան է ուզում ամուսնացնել իր որդու հետ: Սյուժեի զարգացման մեջ տեսնում ենք Չին արքայի և Դավթի կռիվը. սա բացառիկ պատում է, ուր Դավիթը մահանում է հենց կռվի ժամանակ (երդմնադրուժ եղած ու թուլացած Դավթին մարտի դադարի ժամանակ դավադրաբար սպանում է մի պառավ («Սասնա ծռեր», 1936, 377):

Քննարկվող սյուժեներին շատ մոտ իրապատում հեքիաթում Չինաստանի թագավորի փոխարեն հանդես է գալիս Չինաստանի ոսկերիչը, իսկ գեղեցկուհին, որի հետևից մեկնել էր հերոսը, ոսկերչի կինն է, որին ամուսինը փակի տակ էր պահում (ՀԺՀ IV, 1963, № 28):

Չինաստանի թագավորն ու ոսկերիչը այս հեքիաթներում հակահերոսի հատկանիշներ են ի հայտ բերում, ներկայանում են ակնհայտ դիվային գործառույթներով. կամենում են բռնի տիրել, կամ էլ ուղղակի փախցնում են արևային աղջկան: Պատահական չէ նաև, որ հենց ոսկերիչն է աղջկան փակի տակ պահողը. ոսկերիչը ոսկու տիրակալն է, իսկ ոսկին արևի խորհրդանիշներից է (այս մասին մանրամասն տե՛ս Զաքարյան 2004, 45–50):

Այս ամենը հիմք է տալիս հեքիաթային Չինումաչին սիմվոլիկ տարածքը բնութագրել որպես երկնային, արևային մի երկիր, արևային գեղեցկուհու արևելյան բնակավայր:

Ռուս մեծ բանագետ Վ.Պրոպը հեքիաթի կախարդական, այնկողմնային աշխարհի մասին ուշագրավ դիտարկում է կատարում: Խոսելով այն մասին, որ հերոսի վերջին հանգրվանը արևային երկիրն է, ուր և ոսկեմազ արև աղջիկն է՝ նա նկատում է. «Այն ժողովուրդները, որոնք չեն ունեցել արևի պաշտամունք, նրանց հատուկ չէ կախարդական առարկաների ոսկե գույնը» (Пропп 1986: 293): Հայ ժողովրդի դիցաբանական աշխարհում արևի պաշտամունքը յուրահատուկ տեղ ունի. այդ է վկայում Միհրի պաշտամունքի լայն տարածումն ու նրա առասպելի հարատևությունը մեր էպոսում: Հետևաբար բնական է, որ մեր հեքիաթներում արևային աշխարհի նրա հետ կապված՝ ոսկուն ու ոսկեգույնին առնչվող մոտիվները ամենահաճախադեպն են ու սիրվածը: Միանգամայն օրինաչափ է նաև, որ հայ մարդու համար որպես արևի բնակավայր են ընկալվել հենց արևելյան երկրներն ու հատկապես՝ Չինաստանը:

Չինաստանի՝ որպես հրաշքների, շքեղության և ճոխության աշխարհի հայկական ընկալման մասին է խոսում նաև հայերենում մի շարք բառերի ստուգաբանությունը: Այսպես, մեր լեզվում հաճախակի կիրառվող ***չնաշխարհիկ*** բառը, որն ամենայն հավանականությամբ ստուգաբանվում է որպես Չինաց աշխարհից բերված և նշանակում է «արտակարգ կերպով լավ՝ գեղեցիկ, անզուգական, աննման» (Աղայան 1976, 1162), ուղղակիորեն նույն՝ հեքիաթային իմաստավորումն է պարունակում: Ըստ երևույթին, նման մտայնություն է ընկած նաև ***ճենապակի*** բառի ստուգաբանության հիմքում (ճենական=չինական ապակի), թեև այստեղ ստուգաբանությունը գիտական բացատրություն ունի. այդ ապակին առաջինը ստեղծել են Չինաստանում, սակայն բառի ստեծման և լայն տարածման հարցում, կարծում ենք, մեծ դեր է խաղացել նաև Չինաստանի՝ որպես կախարդական, հրաշքներով լեցուն հեռավոր արևելյան երկրի հայկական ընկալումը:

Չինաստանի՝ նման ընկալման մասին է վկայում նաև Մովսես Խորենացին, որը Մամգոնի հետ կապված դեպքերը շարադրելիս կանգ է առնում նաև Ճենաց

աշխարհի նկարագրության վրա: «Նրանց աշխարհն սքանչելի է ամեն տեսակ պտուղների առատությամբ, զարդարված է գեղեցիկ բույսերով, ունի շատ սիրամարգ, արտադրում է առատ քրքում և մետաքս, այնչափ շատ կան այնտեղ համուրներ, հրեշներ և էշայծյամ կոչվածներ: Այնտեղ, ասում են, ընդհանուրի կերակուր են կազմում փասյանը, պորը և նմանները, որոնք մեզ մոտ պատվական և քչերին մատչելի կերակուրներ են: Իսկ ակնեղենների ու մարգարիտների հաշիվը, ասում են, չգիտեն: Եվ այն զգեստները, որ մեզ մոտ պատվական է և քչերին մատչելի, նրանց մոտ սովորական զգեստ է» (Խորենացի 1981, 271),– գրում է պատմագիրը: Ակնհայտ է, որ պատմահայրը փոխանցում է Չինաստանի մասին ժողովրդական պատկերացումները, այդ է վկայում նաև երկու անգամ կրկնվող «ասում են» բառը:

Խորենացու՝ Ճենաց աշխարհի բնութագրումը հարցի մեկ այլ դիտանկյուն է բացահայտում: Ինչպես տեսանք, բազմաթիվ այլ բնորոշումների կողքին Խորենացին Չինաստանը բնութագրում է նաև որպես ***սիրամարգաշատ*** մի երկիր: Սիրամարգ բառը պարսկական փոխառություն է, որ նշանակում է ***չինական թռչուն,*** ծագել է ***sin=չին*** և ***murg=թռչուն*** բառերից (Մալխասեանց 2010, 217): Հայկական բարբառներում այն տարբեր հնչողություն ունի՝ սիրամարք (Ախց.), սինամարք (Մշ.), սինամահաֆք (Ալշ.), սինամոն խավք (Բշ.) (Աճառյան 1979, 219) և, ինչպես արդեն բազմիցս նկատվել է, դա նույն ***Սինամ հավքն*** է, որը Զմրուխտ հավքին և արծվին զուգահեռ մեր ժողովրդական հեքիաթներում հաճախ հանդես է գալիս որպես կենաց ծառի վերնամասի բնակիչ և հերոսին տանում կախարդական, այնկողմնային աշխարհ: Ուշագրավ է, որ Սինամ հավքը հայոց հանելուկներից մեկում պատկերվում է երկնային Հնդու քաղաքի քառասուն ճյուղերից մեկի վրա.

Մե ծառմ կա Հնդու քաղաք,
Ճողեր թալե քաղքե քաղաք.
Հըմեն ճողին քյառսուն ճրագ,
Էն մեկ ճողին՝ սինամախավք
(Հարությունյան 1965, № 75):

Հանելուկը վերաբերում է երկնքին ու աստղերին: Փաստորեն Հնդու քաղաքն այստեղ առասպելական, երկնային քաղաքի իմաստավորում ունի (Հարությունյան 2000, 19):

Հեքիաթների որոշ պատումներում Սինամ հավքը հերոսին տանում է ***Սինամ թագավորի*** երկիր (Խաչատրյան 1999, № 3): Եթե Սինամ հավք նշանակում է չինական թռչուն, ուրեմն Սինամ թագավորի երկիրը նույն Չին թագավորի երկիրն է՝ Չինաստանը: Սինամ թագավորի մասին սյուժեն դարձյալ գերբնական, հրաշապատում մոտիվներով լի մի հյուսվածք է, որն առկա է հայոց ամենատարբեր հեքիաթներում:

Հեքիաթային նյութը մեզ տալիս է Սինամ թագավորի երկրի և Չինումաչինի կապի ևս մեկ ապացույց: Արքայազների վրանի շուրջ փաթաթված վիշապը, որը, ինչպես արդեն նշել ենք, որոշ պատումներում հերոսին ուղարկում է Չինաստանի արքայադստերը բերելու, նույն սյուժեի այլ տարբերակներում հերոսին հանձնարարում է իմանալ Սինամ թագավորի գաղտնիքը: Սինամ թագավորի երկիր կարող է տանել միայն հավքը՝ Զմրուխտ կամ Սինամ, որի ձագերին վիշապից պետք է ազատի հերոսը: Դա մի դժվար ուղևորություն է, որն անգամ հավքն է դժկամությամբ հանձն առնում, և հերոսից պահանջում է ճանապարհի համար

վերցնել 40 ոչխարի դմակ և 40 լիտր գինի: Հեքիաթների շարունակությունը դարձյալ համապատասխանում է. գաղտնիքն իմացած հերոսի վերադառնալուց հետո վիշապը պայթում է և աղջիկ դառնում. պարզվում է՝ նա Սինամ թագավորի քույրն է կամ դուստրը (Գրիգորյան 1983, № 2, 76–81): Մեկ այլ ուշագրավ դիպաշարում տեսնում ենք աղջկա և թռչնի նույնացում: Այստեղ Սիրամարգը Արաբստանի թագավորի կրտսեր դուստրն է, որին փախցրել էր դևը: Աղջիկը աղոթքով «Սիրամարգի–խավ» է դառնում՝ հեքիաթի վերջում նորից վերածվելով աղջկա (ՀԺՀ IX, 1968, Հավելված 1, № 15 (97):

Ծագումնաբանական նշված ընդհանրություններն, իհարկե, հիմք են տալիս ենթադրելու, որ Սինամ թագավորի երկիր կոչված սիմվոլիկ տարածքը նույն Չինումաչինն է՝ մեկ այլ անվանումով: Թեև Սինամ հավք և Սինամ թագավորի երկիր անվանումներն արդեն լիովին կորցրել են իրենց նախնական՝ չինական հավք և Չինաստան նշանակությունները և բացարձակ անիրական, առասպելական արժեք են ձեռք բերել, այնուամենայնիվ դրանց ծագումը մեզ դարձյալ ուղղորդում է դեպի Չինաստանի՝ հայերի համար ունեցած հեքիաթային, կախարդական աշխարհի նախնական սիմվոլիկ իմաստավորումը:

Չինումաչին գերբնական երկիրը իր իմաստավորումը որոշակիորեն պահում է նաև իրապատում խոհախրատական հեքիաթներում, ուր այն արդեն ընկալվում է ոչ թե որպես կախարդանքի, այլ ազնվության, արդարադատության երազված մի աշխարհ, ուր դատարան չկա, որովհետև գողեր չկան, ուր իշխանավորները արդար վճիռներ են կայացնում, իսկ մարդիկ պարզ են ու մաքուր: «Էս քաղաք էման քաղաք էր, օր ոչ գող կար, ոչ գիշութեն կար, մենակ մեկ քարգա կը քաշեին թյուքնի վրեն, կերթային կը պառկեին... »,– այսպես է բնութագրում բանասացը Չինի–Մաչին քաղաքը, ուր մեկնել էր հերոսը պանդխտության և ծառայության էր մտել ոսկերչի մոտ (ՀԺՀ IV, 1963, № 44):

Ամփոփելով նշենք, որ հայ ժողովրդական հեքիաթներում հիշատակվող հեռավոր արևելյան երկրներից հատկապես Չինաստանն է հանդես գալիս որպես կախարդական աշխարհի խորհրդանիշ: Նրա շուրջ հյուսված սյուժեները հարաբերականորեն կայուն դրսևորում ունեն, ուր մեծ դերակատարում ունի Չինաստանի արքայադուստրը, որը հանդես է բերում ընդգծված արևային հատկանիշներ: Դիվային հակահերոսի բացասական բնութագիր ունի Չինաստանի թագավորը կամ ոսկերիչը, որը բռնի տիրանում է արևային աղջկան:

Չինաստանի՝ որպես կախարդական աշխարհի խորհրդանիշի մեկ այլ դիտանկյուն են ներկայացնում Սինամ հավքի ու Սինամ թագավորի մասին սյուժեները, որոնք ստուգաբանվում են որպես չինական հավք և Չին թագավոր, սակայն հեռացած լինելով իրենց նախնական իմաստից, բոլորովին անիրական, այլաբանական իմաստավորում են ձեռք բերել՝ շարունակելով սակայն իրենց մեջ կրել նախնական ընկալման հետքերը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Աբեղյան Մ. (1966), *Երկեր*, h. Ա, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
2. Աղայան Էդ. (1976), *Արդի հայերենի բացատրական բառարան*, Եր., «Հայաստան» հրատ.:
3. Աճառյան Հ. (1977), *Հայերեն արմատական բառարան*, h. 3, Եր., ԵՊՀ հրատ.:
4. Աճառյան Հ. (1979), *Հայերեն արմատական բառարան*, h. 4, Եր., ԵՊՀ հրատ.:
5. Գրիգորյան Ռ. (1983), Գեղարքունիք, *ՀԱԲ*, h. 14, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

6. Գուրունյան Հ.(1991), *Համշենահայ բանահյուսություն*, Ե., «Լույս» հրատ.:
7. Զաքարյան Ե. (2004), Ոսկերիչը հայկական հեքիաթներում, *Հայ ժողովրդական մշակույթ, XII հանրապետական գիտաժողովի նյութեր*, Եր., էջ 45–50:
8. Խաչատրյան Ռ. (1999), Թ-ալին, *ՀՍՀ*, հ. 19, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
9. Խեմչյան Է. (2000), Տավուշ, *ՀՍՀ* հ. 21, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
10. Խորենացի Մ. (1981), *Հայոց պատմություն*, Աշխարհաբար թարգմանությունը և մեկնաբանությունները Ստ.Մալխասյանի, Եր., ԵՊՀ հրատ.:
11. Հակոբյան Գ. (1974), *Ներքին Բասենի ազգագրությունը և բանահյուսությունը*, Եր., «Հայաստան» հրատ.:
12. ՀԺՀ (1962), հ. 3, կազմ. Ա.Մ.Նազինյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
13. ՀԺՀ (1963), հ. 4, կազմ. Մ.Ս.Մկրտչյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
14. ՀԺՀ (1973), հ. 6, կազմ. Ա. Մ. Նազինյան, Վ. Գ. Սվազլյան,Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
15. ՀԺՀ (1968), հ. 9, կազմ. Մ.Ս.Մկրտչյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ. :
16. ՀԺՀ (1969), հ.10, կազմ. Ս.Տարոնցի, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
17. ՀԺՀ (1980), հ. 11, կազմ. Մ.Ս.Մկրտչյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
18. ՀԺՀ (1985), հ. 13, կազմ. Ա.Ս.Ղազիյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
19. Հարությունյան Ս. (2000), *Հայ առասպելաբանություն*, Բեյրութ, Համազգային Վահէ Սէթեան տպարան:
20. Հարությունյան Ս. (1965), *Հայ ժողովրդական հանելուկներ*, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
21. Ղանալանյան Ա. Տ. (1960), *Առածանի*, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
22. Մալխասեանց Ստ. (2010), *Հայերէն բացատրական բառարան*, հ. 4, Եր.,ԵՊՀ հրատ.:
23. Սրվանձտյանց Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
24. «Սասնա ծռեր» (1936), հ. Ա, խմբագրեց պրոֆ. Մ.Աբեղյան աշխատակցությամբ Կ.Մելիք–Օհանջանյանի, Պետական հրատ.:
25. Пропп В. (1986), *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград, Изд–во ЛГУ.

Nvard Vardanyan

CHINA AS A FABULOUS LAND IN ARMENIAN FAIRY TALES

Summary

In Armenian fairy tales China and its fairy tale toponym *Chinumachin* often appear to symbolize a thrilling, far away land, full of wonders. In such fairy tales the gold–haired ‘Chinese’ princess is inevitably the Beauty of the World. It is for her sake that the hero struggles with the dragon and the King of China. The China motifs are frequently met in the first branch of *Daredevils of Sassoun,* the Armenian national epic too. Such affinities support our suggestion that in Armenian worldview China is a symbol of a fabulous world, the Eastern dwelling of the Radiant Beauty. *King Sinam’s Land* and *the Sinam Bird* are expressions the etymology of which point at the Land of the Chinese King and the Chinese Bird. In a series of Armenian realistic folk tales China is presented as the Ideal Land of justice and honesty.

Натали Арутюнян

О ПРЕЛОМЛЕНИИ ОБРАЗОВ ВОСТОЧНЫХ СКАЗОК И ЛЕГЕНД В ЕВРОПЕЙСКОМ И АРМЯНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Светлой памяти Георгия Григорьевича
и Ирины Георгиевны Тиграновых

Древние цивилизации, которые географически расположены по большей части к юго–востоку от европейского континента, не могли не привлекать внимание европейских культур как с прагматической, так и с духовной точек зрения. *Omne ignotum pro magnifico est*[1] – объективные ограничения общения между странами Востока и Запада, и стихийная мифологизация всего того, что случайно становилось известно о восточных странах, привели к тому, что в коллективном бессознательном жителей Европы сформировалось представление о Востоке в целом как о нереальной, волшебной, одним словом, сказочной стране. Но и сегодня, когда благодаря техническим средствам связь между различными странами стала гораздо активнее, эти стереотипы во многом сохранили свою силу, а восточная волшебная сказка, получившая множество воплощений в музыкальном театре, а отсюда – и в кино и мультипликации, не потеряла своего обаяния и привлекательности.

Известно, что ещё в 326 году до н.э. Александр Македонский положил начало эллинизму, ставшим исторически первым серьёзным шагом на пути синтеза культурных достижений различных цивилизаций. Но и после того, как Васко да Гама открыл морской путь в Индию (1499), и путешественники из Португалии, Голландии, Англии, Дании и Франции начали привозить в Европу редкие специи, чай, шёлк, ковры, искусные украшения из дерева, золота, серебра и драгоценных камней, интерес к древним легендам не пропал. Напротив, восточные сказки и легенды стали обрастать новыми подробностями, а сказочные персонажи, благодаря этим предметам роскоши, обретали новую жизнь, сливаясь в воображении европейцев с подлинными жизненными реалиями. Так, с течением времени шло формирование и нового жанра экзотической литературной волшебной сказки. При этом «тоска по слишком нежным странам», – как определил непреодолимую тягу европейцев к восточной экзотике К.Дебюсси, – была весьма неясной. Так, «само название города Голконда стало синонимом невообразимого богатства. Но среди экзотических или «ориентальных» вещей царила полная неразбериха – турки, африканцы, персы, американские индейцы и жители Карибского бассейна – все были из одного и того же воображаемого региона – «Индий», который существовал больше в поэтических фантазиях европейцев, чем на географической карте» (Warren 2006: 97–98).

Совершенно иная картина была в Армении, тесные политические и экономические отношения которой с Ассирией, Индией, Персией, Шумером, Египтом и др. восточными странами сформировались намного ранее, чем отношения с древними

1 Всё неизвестное представляется величественным (*лат.*, Тацит).

Грецией, Римом, Византией и странами Средиземноморья, ставшими колыбелью европейской цивилизации. Армянские купцы, постоянно ездившие по Великому Шёлковому пути из Китая в Европу и обратно, ввозили в Европу не только армянские вина, ковры и ювелирные изделия, но и разнообразные товары, произведённые в других странах. И, поскольку согласно роду своей деятельности они владели многими иностранными языками и разбирались в национальных стилях, то они были восприимчивы и к фольклору тех народов, с которыми им приходилось общаться[1].

Вероятно, именно в силу близкого знакомства с восточными государствами, отношение к сказаниям, сказкам и легендам народов Востока в Армении изначально было более тонким и дифференцированным, нежели в европейских странах. Более того, многие из этих легенд имеют армянские версии, которые активно дополняют известные информацией, связанной с героями армянского происхождения и с отношением армянского народа к определённым историческим лицам и событиям. Среди них – армянская версия распространённой в древнем мире легенды о Семирамиде (ассир. Шаммурамат; греч. Σεμίραμις; арм. Շամիրամ <Шамирам>), которая, в отличие от всех других версий этой легенды, сильному и властному женскому характеру ассирийской царицы *противопоставляет* не менее сильный мужской характер. И, хотя армянский царь Ара Прекрасный, по этой версии, гибнет в сражении, навязанном ему оскорблённой гордостью Шамирам, однако он остаётся верным своей родине и своему этическому идеалу.

Обращаясь к операм и балетам, созданным на мотивы восточных сказок и легенд или заимствующих некоторые образы из них, можно заметить, что в жанровом плане они неоднородны. Здесь можно встретить и собственно волшебно–сказочные, и историко–героические, и лирические, и комические оперы и оперетты. Нередко различные жанровые признаки можно встретить в одном произведении. Так, выраженный сатирический характер в опере «Золотой петушок»[2] сочетается со сказочностью, связанной с образами Звездочёта и Шемаханской царицы. При этом немаловажно, что само искусство обольщения, связанное в воображении композитора с ориентализмом[3] и выраженная им в томно–сладострастной музыкальной теме Шемаханской царицы (как и ранее в более целомудренной, но не лишённой чувственной прелести теме Шахерезады[4]), воспринимается как своего рода реальное

1 О роли армян в развитии торговых и культурных отношений между Востоком и Западом свидетельствуют многие источники. Философ Иммануила Кант также обратился к этому вопросу в своей «Антропологии», и, со свойственной ему основательностью, охарактеризовал армян именно с этой, известной европейцам, стороны: «У другого христианского народа, у армян, господствует какой-то торговый дух особого рода, а именно: они занимаются обменом, путешествуя пешком от границ Китая до мыса Корсо на Гвинейском берегу; это указывает на особое происхождение этого разумного и трудолюбивого народа, который по направлению от северо-востока к юго-западу проходит почти весь Старый Свет и умеет найти радушный приём у всех народов, у которых они бывают; это доказывает превосходство их характера (первоначального формирования которого мы уже не в состоянии исследовать) перед легкомысленным и пресмыкающимся характером теперешних греков» (Кант 1966: 573).

2 «Золотой петушок» - последняя опера Н.А. Римского-Корсакова (1908) по одноимённой сказке А.С. Пушкина (либретто В.И. Бельского).

3 В самом общем смысле, ориентализм (от лат. oriens - восток) - направление в европейском искусстве, в котором используются тематика, символика и мотивы Востока и Индокитая. Интересен анализ этого понятия Эдвардом вади Саидом в книге «Ориентализм. Западные концепции Востока» (Said 1978), где рассматриваются различные аспекты этого явления.

4 Н. А. Римский-Корсаков «Шахерезада» - симфоническая сюита, соч. 35, впервые была исполнена

чародейство, уводящее не только царя Додона, но и слушателей оперы в волшебный сказочный мир. Заметим, что в тексте самих сказок «1000 и одной ночи» Шахерезада выступает не в качестве обольстительницы, а как образ необыкновенно умной и благородной молодой женщины, которая решилась, рискуя собственной жизнью, спасти других от гнева царя Шахриара. И при том, что её голос звучит как бы «за кадром» – она не является героиней какой–либо из сказок, важно отметить, что это образ свободной женщины[1], которая каждый вечер приходит к обезумевшему от горя правителю не по принуждению, но по доброй воле! И всё же в музыкальном спектакле М. Фокина Шахерезада, становясь действующим лицом, подпадает под балетный стереотип, в котором искусство обольщения – важная составная часть восточного женского образа.

Звучащие в музыкальной сказке «Золотой петушок» слова А.С.Пушкина «Сказка ложь, да в ней намёк – добрым молодцам урок», относятся не только к восточной сказке, но и к музыкальному театру в целом: к какому жанру бы ни относились опера или балет, у каждого из них имеется особый глубокий подтекст, и всем им свойственно общаться со зрителем–слушателем посредством тех или иных аллегорий и метафор. Вот почему даже реальные исторические личности, становясь героями музыкального спектакля, становятся фигурами условно–аллегорическими. Это относится и к тем персонажам, которые, будучи облечены в художественную прозу литературного или драматического произведения, представляются нам совершенно реальными. Таковы, к примеру, король Франциск I и его шут Трибуле из драмы «Король забавляется» Виктора Гюго – столь чётко обрисованы их характеры. Однако, хотя в «Риголетто» Дж. Верди, созданной на основе этой драмы, все имена изменены, многое сокращено и, главное, пафос острого политического памфлета смягчён удивительно проникновенной музыкой, – смысл происходящего не теряется, но парадоксальным образом возрастает до общечеловеческого. И дело не только в специфических особенностях музыкального языка, позволяющего обращаться к самой сути характеров и действия, но и в том, что само формирование европейского музыкального театра – оперы–*seria* и балета, – преимущественно шло под знаком возрождения древнегреческого театра, в котором действовали боги и герои (Конен 1975: 58–60, 114–115, Ливанова 1983: 320–323). В музыкальном театре, и, в особенности, в балете, столь долго сохранялась связь с аллегориями, свойственными мифологическому мышлению, что любые литературные или исторические персонажи вновь становятся в нём символическими выражениями абстрактных сил добра, зла, любви, мести, судьбы и возмездия. С другой стороны, подчёркивая сущностно важные черты исторических персонажей и событий, оперные и балетные спектакли восходят к древним народным сказаниям и легендам. Ведь народные певцы–сказители, – и среди них такие титаны, как Гомер, – передавая новым поколениям своё понимание истории в традиционной музыкальной форме, лишь обозначали конкретные исторические события, концентрируя внимание на характерах исторических лиц и на их взаимоотношениях между собой. Однако,

под управлением автора 22 октября 1888-го года. А в 1910 году на музыку Римского-Корсакова был поставлен балет «Шахерезада» (Гранд-опера, Париж, хореография М. Фокина, декорации и костюмы Л. Бакста).

1 На староперсидском языке слово *Шахразада* означает «благородного происхождения». Согласно метасюжету сказок «1000 и одной ночи», она – дочь везиря, что в условиях восточной деспотии даёт возможность проявить какую-то свободу и независимость суждений.

поскольку и в литературных, и в музыкально–драматических произведениях историческая правда порою чаще, чем в легендах, уступает место художественному вымыслу, то имена реальных исторических персонажей, их значение и роль зачастую весьма условны и могут более свободно переосмысливаться авторами для передачи своих идей[1].

В европейском оперном театре исторические личности, имеющие отношение к Востоку, представлены довольно широко – здесь и персонажи библейских легенд – «Навуходоносор» Дж.Верди[2], «Юдифь» Ал. Серова[3], «Самсон и Далила» К.Сен–Санса[4], «Саломея» Рихарда Штрауса[5]; и исторические лица и события, известные в основном посредством литературных обработок сочинений античных авторов – «Тигран» Ал. Скарлатти[6] (1715), «Тамерлан» Генделя (1724) «Митридат, царь Понтийский» Моцарта (1770), «Осада Коринфа» Дж.Россини (1826), «Антоний и Клеопатра» Сэмюэля Барбера[7] и многие другие. И, несмотря на то, что интерпретация роли в истории известных фигур, а зачастую и их биография трактуется в этих произведениях достаточно произвольно, а музыкальный язык и драматургия в них почти ничем не «выдают» их восточного происхождения, сама ориентальная тематика уже настраивает слушателей на погружение в иной, полный неожиданных открытий, мир. Наименее экзотично при этом воспринимались армянские исторические персонажи, в особенности царь Тигран Великий, который упоминался в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха (Плутарх 1994) и в XXXVIII книге Филипических историй римского историка I века Марка Юстина (Justinus 2009) . В 1691 году вышел в свет свободный пересказ этих

1 Так, в своей комической опере «Ксеркс» (1738) Г.Ф. Гендель, воспользовавшись именем конкретного исторического персонажа – персидского царя Ксеркса, создаёт образ некоего вздорного правителя, для которого слова «нет» не существует, с целью представить тиранию известного правителя в смешном свете. Таким образом, для понимания конечного смысла появления того или иного персонажа в опере и в балете, важно учитывать не только историко-мифологический подтекст, но и конкретный социально-исторический контекст, в котором создавались и звучали эти произведения. В смешном свете предстают также Селим-паша и Осмин в «Похищении из сераля» В.А.Моцарта (1782) и др. операх на восточные темы.

2 «Набу́кко», или «Навуходоно́сор» (итал. Nabucco) — опера Джузеппе Верди на ветхозаветный сюжет, либретто Т. Солера. Премьера - 9 марта 1842 («Ла Скала», Милан), первая постановка окончательной версии - сентябрь 1844-го г. (Театро Сан-Джакомо, о. Корфу).

3 Опера «Юдифь» Ал. Серова, либретто И. Джустиниани, К. Званцова и Д. Лобанова, известно в последующей редакции А. Майкова. Премьера - 16 мая 1863 года (Мариинский театр, СПб).

4 «Самсон и Далила» (Samson et Dalila) — опера Камиля Сен-Санса , либретто Ф. Лемера на библейский сюжет. Премьера 2 декабря 1877 г. (Веймар).

5 «Саломея» (нем. Salome) — музыкальная драма Рихарда Штрауса по драме Оскара Уайльда в переводе *Х. Лахман.*, премьера- 9 декабря 1905 г. (Дрезден).

6 О Тигране Великом написано не менее 20 европейских опер, в статье М. Хармандарян упомянуты имена 22 композиторов, а по версии французского пианиста и дирижёра А. Сираносяна – 32. Среди них – имена Т. Альбинони, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, И.А Хассе, Дж.А. Паганелли, Х.В. Глюка, Н. Пиччини и др. Опера «Il Tigrane» Алессандро Скарлатти на либретто Доменико Лалли (Domenico Lalli), премьера которой состоялась 16 февраля 1715г. в неапольском театре Сан-Бартоломео, - одна из наиболее значительных из них. К счастью, её партитура сохранилась полностью, и эта опера ставится и в наши дни (см. Хармандарян 1975: 64, Джагацпанян 2010: 345, Геворкян 2009, Խաչատրյան 1990, 631-632).

7 Последняя большая опера С. Барбера, сочинена к открытию нового здания Метрополитен-опера в Нью-Йорке (1966), либретто Ф. Дзефирелли по пьесе В.Шекспира, партия Клеопатры была предназначена для Л. Прайс (Leontyne Price).

текстов аббатом Франческо Сильвани (1660–1728 (44) под интригующим названием: “*La virtù trionfante dell’amore, e dell’odio, overo il Tigrane” (*Добродетель, торжествующая над любовью и ненавистью, или Тигран)[1]. Этот текст и послужил литературной основой многих опер, написанных европейскими композиторами, из которых некоторые не дошли до наших дней, а другие сохранились не полностью. При подробном рассмотрении того, какие качества характера Тиграна подчёркнуты как в тексте либретто, так и в музыке Ал. Скарлатти, К.А. Джагацпанян пришла к выводу, что вся опера пронизана интонациями Тиграна. Музыка его – героико–победоносного, ярко–утвердительного характера. Хотя согласно либретто оперы, Тигран не является армянским царём, а является полководцем, служащем при дворе вымышленной скифской царицы Домири, этот образ отличается поистине царскими качествами: умом великолепного стратега, дерзкой отвагой и благородством характера. Наибольшего драматизма и многообразия образ Тиграна достигает в выразительных речитативах. «Мне показалось особенно интересным проникновение характерных мелодических оборотов речи Тиграна в интонационный язык других персонажей. Тем самым композитор, казалось, хотел подчеркнуть высокую степень невольного влияния на окружающих яркой личности армянского полководца», – пишет исследовательница (Джагацпанян 2010: 353). Согласно либретто оперы, Тигран не был армянином, но «был воспитан в Армении как мужественный воин, в духе высоких моральных устоев». По мнению М. Хармандарян, «это свидетельствует о весьма положительном отношении европейских писателей к истории древней Армении, к гуманным традициям её мужественного народа» (Хармандарян 1975: 64). Однако, судя по тому, что исторические реалии, приведённые Плутархом и Сильвани, были изменены в либретто Д.Лалли, это «весьма положительное отношение» имело свои границы. Это очень интересная тема для специальных исследований, в контексте же проблематики настоящей статьи хотелось бы обратить внимание на то, что представление армянского царя Тиграна в аллегорическом образе добродетели, торжествующей над любовью и ненавистью, т.е. над страстями человеческими, означает, что в отличие от других восточных правителей, Тигран был для европейцев героем в лучшем смысле слова.

Естественно и появление в первой армянской историческая опере «Аршак II»[2] Тиграна Чухаджяна греческой царевны Олимпии, которая была женой армянского

1 Именно под таким названием до наших дней дошла опера-пастиччо, которая впервые была поставлена в театре Carpanica во время карнавала в Риме в 1724 году, и музыку которой А.Вивальди сочинил вместе с композиторами Бенедетто Микели и Никола Ромальди, сочинившими музыку к 1-му и 3-му актам. Однако до наших дней дошёл только 2-й акт, написанный собственно Вивальди. «Об этом Плутарх пишет: “На троне Армении правил Тигран - ‘Царь Царей’, армии которого отрезали парфян от Азии, который построил греческие города в Мидии и повелевал над Сирией и Палестиной »), - сообщает в аннотации к записи 2-го акта этой оперы под управлением Поля Немета (Pál Németh) музыковед Домокос Молдован (Domokos Moldován), и добавляет, что среди современников Вивальди тема любви и завоеваний Тиграна была столь популярна, что ему было посвящено около 60 опер, включая оперы Альбинони, Бонончини, Скарлатти, Гаспарини и Джакомелли. Ереванская премьера этой оперы состоялась лишь в 2001-м году в постановке Гегама Григоряна, дирижёр - Карен Дургарян.

2 Арша́к II — первая армянская национальная опера Тиграна Чухаджяна, и в то же время первое музыкально-театральным представление европейского типа в истории музыки Востока. Либретто Товмаса Терзяна основано на исторических документах. Впервые фрагменты из оперы были

царя, – тем более, что в либретто Терзяна действительно отражён исторический факт. При этом в музыкальном языке оперы владение европейской техникой оркестрового письма сочетается с применением некоторых элементов собственно армянской музыки в ладо–гармонической и ритмической сферах. Современник композитора, музыкальный критик Адольфо Талассо о творчестве Чухаджяна писал: «Тигран Чухаджян был первым композитором, который применил европейскую музыкальную технику к восточной музыке. Его высоко оригинальные идеи, свежесть музыкального языка, яркость оркестровки — всё пропитано светом Востока.» (Thalasso 1904). В этом отзыве для нас важно прежде всего признание французским критиком органичности синтеза армянской музыки с достижениями европейской техники сочинения в произведениях Чухаджяна, – качества, которые ярко проявились и в его оперетте «Каринэ» («Леблебиджи») и сказочной опере–феерии «Земире»[1]. Впоследствии это качество получило интересное развитие в армянской музыке, и при этом творческий путь каждого из композиторов и способы достижения ими этого синтеза оказывались весьма различными. Важно отметить, что в музыкальном языке армянских опер и балетов встречаются не только собственно армянские темы и образы, но и темы и образы, принадлежащие культуре других народов Востока, и при этом они могут быть не только сопоставлены, но и драматургически противопоставлены. «Алмаст» Спендиарова, «Давид Бек» А.Тиграняна, «Ара Прекрасный и Шамирам» Гр. Егиазаряна, – в этих и многих других произведениях можно найти тому конкретные примеры. В балете же «Спартак» А.Хачатуряна это противопоставление было поляризовано не в национальном, а в общечеловеческом масштабе: в музыке оргий, которым предавались власть имущие, превалируют общевосточные мотивы и приёмы развития музыкального материала, а в темах, передающих накал борьбы восставших рабов за свободу и справедливость – собственно армянские и европейские[2].

Особое место в музыкальном театре занимают лирические оперы и балеты, написанные на темы восточных легенд о любви, которые также можно назвать

исполнены итальянской оперной труппой театра «Наум» в Константинополе в 1868 г. При жизни Т. Чухаджяна состоялись концертные исполнения оперы «Аршак II » в Константинополе, Венеции и Париже, фрагменты из этой оперы прозвучали на Всемирной выставке в Вене (1873), однако оперу целиком поставить не удалось. После смерти композитора, его вдова А. Абазян в 20-х гг. XX века передала его рукописи Армении. К счастью, были найдены и распознаны музыковедом Г.Г. Тиграновым в Музее литературы и искусства им.Чаренца в Ереване (1942 г.), партитура оперы была полностью восстановлена и представлена на сцене Ереванского Гос. театра оперы и балета им. Спендиарова 29 ноября 1945 г. (режиссёр – А. Гулакян, дирижёр – М. Тавризян). С тех пор опера регулярно идёт на этой сцене. В 2001 году «Аршак II» был поставлен в США. Фильм по опере «Арша́к II» был снят на студии Арменфильм (режиссёр Т. Левонян, 1988).

1 Волшебная опера (опера-феерия) «Земире» Т. Чухаджяна на либретто Т.Куламджяна (1890) впервые была представлена 12 апреля 1891 г. (театр «Concordia» в Константинополе). Поскольку в это время начались массовые погромы армянского населения в Турции, судьба этой оперы также оказалась непростой: следующее её исполнение состоялось лишь в 2008 году в г. Пасадена (США, Калифорния).

2 Обращаясь к истокам близости между музыкальным мышлением армянских и европейских композиторов, хотелось бы напомнить о том, что исторически между ними существует преемственная связь. Как пишет В. Дж. Конен, «грегорианский хорал – основа католического богослужения и, таким образом, всей профессиональной музыки Европы того времени (средневековья и раннего Ренессанса, - прим. *Н.А*), возник *под прямым воздействием армянской литургии*» (курсив мой – *Н.А.*, Конен 1971: 51-52).

сказочными в силу сочетания особенностей музыкальной драматургии со страстно порывистой и чарующе поэтической музыкой, ассоциирующейся с восточными, по большей части женскими образами. И если популярные балеты «Корсар»[1] и «Баядерка» Л. Минкуса[2] намекают на «восточность» лишь визуально, то оперы «Искатели жемчуга» Ж.Бизе[3], «Таис» Ж. Массне[4], и «Чио–Чио сан» Пуччини[5] представляют собою уже новое качество музыкального мышления и соответствующей пластики образа, – в каждой из них на уровне музыкального языка найдены свежие гармонические краски и мелодические линии. Так, в европейской музыке и танце восприятие восточных элементов на протяжении трёх веков постепенно расширялось и углублялось, и, пожалуй, лучше всего это удавалось выразить в музыке французским и русским авторам. Среди европейских композиторов, которые не писали произведений для музыкального театра на «восточные» темы, но в стиле и языке которых был достигнут высокий уровень синтеза западных и восточных музыкальных систем, нельзя не назвать К.Дебюсси и М.Равеля[6], многие из приёмов которых, наряду с находками вышеназванных авторов, были «взяты на вооружение» композиторами азиатского происхождения. Овладев техникой симфонического письма, композиторы Востока успели за сравнительно короткое время не только освоить европейский опыт, но и выработать собственные принципы, которые легли в основу новых национальных опер и балетов. В результате появились такие шедевры, как балеты «Лейли и

1 «Корсар» - балет на музыку А. Адана, Л. Делиба, Р. Дриго, Пуни и хореографией Ж. Перро и М.Петипа по мотивам поэмы «Корсар» Дж.Г. Байрона. Премьера - 23 янвааря 1856 (Гранд опера, Париж).

2 «Баядерка» — балет на музыку Л.Ф.Минкуса, хореография М.Петипа, премьера – 1877 г.. (Большой театр, СПб). «Слово «баядера» является по существу чуть видоизмененным португальским «байладейра» (bailadeira), т.е. женщина-танцовщица. В Индии храмовые танцовщицы известны как дэвадаси – служанки богов. Само слово «баядера» или «баядерка» стало европейским словом, которое чаще всего ассоциировали с индийской танцовщицей на протяжении почти двух столетий. Интересно, что европейцам потребовалось изобрести новое слово, чтобы описать то, что не существовало в их культуре: танцовщицу, посвященную в божественное» (Warren 2006). По существу, этот и другие балеты с подобным названием довольно далеки от искусства индийских храмовых танцовщиц. Ещё дальше отстоит от них «Баядерка» Имре Кальмана (премьера - 3-го декабря 1921 года, Карл-театр, Вена) - оперетта, в которой присутствие индийского принца - лишь колоритная деталь: в звучащих в ней прекрасных мелодиях практически невозможно выделить восточные элементы. В оперетте можно найти и модные в те годы ритмы тустепа, фокстрота и шимми, где присутствие отдельных элементов восточных танцев столь же малозначительно.

3 «Искатели жемчуга» (Les pêcheurs de perles) — опера Жоржа Бизе на либретто Э.Кормона и М. Карре. Премьера - 30 сентября 1864 г. (Théâtre-Lyrique, Париж).

4 Таис (фр. Thaïs) — лирическая опера Жюля Массне, либретто Л. Галле по мотивам романа А. Франса (1890), в котором легенда о гетере Таис Афинской совмещена с преданием о св. Таис Египетской. На премьере 16 марта 1894 г. (опера Гарнье, Париж) партию Таис исполняла американская певица Сибил Сандерсон, для которой композитор предназначил эту роль.

5 «Чио-Чио сан» (итал. Madama Butterfly) — опера Джакомо Пуччини, либретто Л. Иллика и Дж.Джакоза по мотивам драмы Д. Беласко «Гейша». Последняя также написана по мотивам одноимённой повести Д. Л. Лонга. На премьере 17 февраля 1904 года («Ла Скала», Милан) опера провалилась.

6 Интересно привести здесь мнение нашего современника, знаменитого французского дирижёра Мишеля Плассона: «Знаете ли, я думаю, что русская музыка в чём-то очень близка французской. Вот только что мы играли «Шахерезаду». А вы знаете, что в какой-то степени Римский-Корсаков является отцом французской музыки? Я думаю, что отчасти от него произошёл Морис Равель – разве нет?» (Плассон 2012).

Меджнун»[1], «Шурале» Ф. Яруллина[2] и многие другие лирические оперы и балеты, в которых национальный колорит сочетается с общечеловеческим смыслом.

Как ни странно, наименее «сказочны» в этом смысле комические оперы, оперетты и детские оперы–сказки на восточные темы, – в особенности это относится к оперным представлениям, созданным по мотивам собственных народных сказок, таким, как оперы «Քաջ Նազար» («Храбрый Назар») Вардана Аджемяна или «Сказка для взрослых» Эр. Арутюняна (по мотивам «Մի կաթիլ մեղր» («Капля мёда» Ов. Туманяна)[3] и др. В армянских операх–сказках такого рода «восточный колорит» исчерпывается обращением к фольклорным персонажам, к народному юмору и к использованию запоминающихся народных мелодий, что скорее приближает слушателя к реальной жизни, чем уводит в некий фантастический мир, – даже если несколько сюжетов объединены под таким заглавием, как «Сказки бабушки Гюльназ»[4].

Как произведение, характеризующее новое отношение к восточной сказочной тематике в советский период, назовём музыку к фильму «Старик Хоттабыч» Надежды Симонян[5], послужившую толчком к сочинению одноименного балета. Здесь советская действительность, в которой живёт школьник Волька Костыльков, противопоставлена ориентальной экзотике в образе джинна Гассана Абдурахмана ибн Хоттаба, которого Волька случайно выпустил из старинного кувшина. Музыкальный язык оперы сочетает признаки восточной оперы–феерии с остроумными решениями, позволившими Надежде Симонян в условиях, продиктованных социалистическим реализмом, создать собственный органичный и динамичный стиль, в котором рельефность и эмоциональная яркость образов оттеняются тонкой иронией.

Среди многочисленных произведений на восточные темы особое место по своей значимости занимают балеты, созданные по мотивам индийского национального эпоса «Шакунтала» и оперы и балеты, созданные по мотивам легенд об ассирийской царице Семирамиде.

Обращаясь к операм и балетам, созданным на тему Семирамиды–Шамирам, хотелось бы прежде всего заметить, что этот женский образ содержит три аспекта,

1 «Лейли и Меджнун» хореографическая поэма С. Баласаняна на либретто С. Ценина по мотивам восточной легенды о трагической любви. Премьера - в 1947 г. (Таджикский театр оперы и балета, Душанбе) . «Народная легенда о трагической любви Лейли и Меджнуна чрезвычайно распространена в странах Востока. Она бытует у таджиков и узбеков, турок и персов, афганцев и индусов, арабских других народов. Имена Лейли и Меджнуна, как символы нерушимой любви, стоящей выше всех сословных и иных предрассудков, готовой идти на любые жертвы, предпочитающей смерть разлуке, - столь же всемирно известны, как имена Ромео и Джульетты, Тристана и Изольды, Тахира и Зухры, Наля и Дамаянти». (Фере 1957: 62).

2 «Шурале», балет Фарида Яруллина, либретто А. Файзи и Л. Якобсона, хореография Л. Жукова и Г.Тагирова по мотивам татарской народной сказки. Премьера 12 марта 1945 года. (Татарский академический театр оперы и балета им. М. Джалиля, Казань).

3 Опера «Сказка для взрослых» была поставлена в 1970-м году в Ереванском театре оперы и балета им. Спендиарова.

4 «Сказки бабушки Гюльназ» - опера Антона Маиляна (1906). Перу А. Маиляна принадлежат и другие сказочные оперы, среди которых выделяется «Волшебник, роза и червяк» (1928). Он же – автор балета «Индийская красавица» (по мотивам поэмы Низами «Семь красавиц», 1941).

5 «Старик Хоттабыч» - балет Надежды Симонян по повести Л. Лагина, премьера – 27 августа 1970 (Академический Малый оперный театр, СПб-Ленинград). Первоначально Н. Симонян написала музыку к одноименному кинофильму (1956), который вышел на киноэкраны в августе 1957-го в Ленинграде и имел большой успех.

каждый из которых лежит в основе первых трёх типов оперных и балетных представлений. *Во–первых*, согласно поверьям, сохранившимся до наших дней, Семирамида не просто женщина, а олицетворение богини Иштар, дочь богини–рыбы Деркето[1], вскормленная голубями (на ассирийском её имя означает «дикая голубка»). И сила её – в колдовских чарах, которыми она воздействует на людей, принося им страдание и/или смерть. Часто в связи с этим можно встретить эпитеты «тёмная царица» или «тёмная королева» в отношении Шамирам. В этом смысле её можно сравнить с таким персонажем волшебной оперы–сказки как Царица ночи из «Волшебной флейты» Моцарта[2], и, поскольку эти образы могут иметь философски опосредованную преемственную связь, то в таком случае появление в той же опере–сказке доброго волшебника Зороастра вовсе не случайно. К тому же, согласно армянской версии легенды об Ара Прекрасном и Шамирам, изгнание Шамирам из Ассирии и последовавшая вскоре после этого её смерть были связаны с неким Зороастром (Զրադաշտ 26; 56). Однако *кем* был этот Зороастр – иранским мудрецом, основоположником зороастризма и автором «Авесты» или же царём Бактрии, завоёванной ассирийским царём Нином (в греч. и в арм. яз. – Ниносом), но затем «рассчитавшимся» с его вдовой Шамирам, нам неизвестно. Среди историков нет единого мнения на этот счёт[3]. Ясно лишь одно: согласно логике мифологического мышления, победить коварную волшебницу и рассеять её чары мог только другой волшебник, который был бы сильнее неё. И, по–видимому, следуя этой логике, в легенде появился Зороастр, и, по–видимому, называя его имя, народные певцы–сказители и их слушатели думали о восточном мудреце Зороастре (или Заратустре). Ему же посвящена симфоническая поэма Рихарда Штрауса, написанная в 1896 году

1 Рождение Семирамиды упоминается, в частности, в «Метаморфозах» Овидия, где имеется рассказ о Деркето, которая оскорбила Афродиту, за что была ею наказана любовью к смертному, и, родив Семирамиду, от стыда бросилась в озеро и стала рыбой. (*Овидий* 1994: 501)

2 Волшебная флейта (нем. Die Zauberflöte) – последняя опера в жанре немецкого зингшпиля В.А.Моцарта на мистическое либретто Э.Шиканедера, премьера которой состоялась накануне смерти композитора 30 сентября 1991 года (театр «Ауф ден Виден», Вена). Экранизация этой оперы, осуществлённая режиссёром Ингмаром Бергманом в 1975-м году, - один из шедевров мирового киноискусства.

3 Так, согласно иранскому историку Джаваду Мофраду Кахалану, кроме известного религиозного деятеля Заратустры, в истории Ирана немалую роль сыграл и другой Заратустра, а именно, правитель одной из стран Средней Азии – Балха. Первый же Заратустра, согласно греческим источникам, преимущественно основанным на мнении Платона, жил за 5000 лет до Троянской войны, т.е. в примерно в VI тысячелетии до н. э. В этом случае историческим лицом, упомянутым в «Истории» М. Хоренаци, был не «մոգ Զրադաշտ» (т.е. не маг и чародей Заратустра), а царь Балха , живший примерно в VI-XII вв. до н.э. Только он мог бы быть, согласно этим учёным, современником Нина, Семирамиды и Троянской войны (см. www.forum. mahnian.com, www.iran20.com/ group.discussion). Однако, поскольку нам достоверно не известно, на каких доводах и фактах было основано мнение Платона, трудно сказать, прав он был или нет. Современная английская исследовательница Мэри Бойс утверждает, что, «исходя из содержания и языка сложенных Зороастром гимнов, теперь установлено, что в действительности он жил в азиатских степях к востоку от Волги», и что «зороастризм возник около 3500 лет назад в азиатских степях, он стал государственной религией трёх могущественных Иранских империй, процветал и властвовал многие столетия» (Бойс 1987: 3-4). Таким образом, мнение современных исследователей расходится с мнением Платона не менее, чем на 4500 лет! Но если согласиться с мнением Бойс, то Зороастр вполне мог быть современником Семирамиды! Однако вопрос о том, был ли он одновременно царём Бактрией или то был совершенно другой человек с тем же именем, - остаётся открытым.

под впечатлением знаменитой «Так говорил Заратустра или Книга для всех и ни для кого» Ф.Ницше (Nietzsche 1965)[1]. Кстати, ни в одном из музыкально–сценических произведений, открыто посвящённых Семирамиде–Шамирам, Зороастр пока ещё не фигурировал.

Во–вторых, Семирамида представляет большой интерес не только как персонаж сказок и легенд, – в том числе имеющих отношение к культу умирающих–воскресающих божеств, – но и как яркая *историческая* личность. По сути, это первая в истории женщина, оставившая заметный след в истории древнего мира. Добившись единоличной власти после смерти мужа – царя Нина (по одной из версий, именно она приказала его убить), она возглавила такую мощную державу как Ассирия. Кроме своих военных побед, она прославилась и как царица–строительница – с её именем связано строительство города Вана (Шамирамакерт) на озере Ван и столицы древнего Шумера – Вавилона. В Армении с именами Ара Прекрасного и Шамирам связана не только легенда, но и несколько географических названий – кроме города Шамирамакерта (Вана) и ванского водоканала, названного её именем, есть холм Шамирам на территории Армении недалеко от горы, названной в честь Ара Прекрасного, село Шамирам, которое находится у подножия горы Немрут (на территории исторической Армении), и др. Именем же Ара названы Араратская долина, где он погиб и гора (Արայի լեռ), силуэт которой напоминает спящего богатыря. Кроме того, сохранилось поверье о том, что, когда уже преследуемая царица подошла напиться к озеру, воинам удалось схватить её, – но лишь после того, как им удалось снять с неё необыкновенной красоты жемчужное ожерелье, в котором, по поверьям, заключалась её колдовская сила, и бросить его в воды Вана (Ավետիսյան 1979, 271–272). С тех пор выражение «Ուլունք Շամիրամա ի ծով» (« утопить ожерелье Шамирам в море») вошло в армянский язык, и означает, что наконец–то удалось раскрыть какой–либо хитрый преступный замысел. Всё это говорит о том, что для армян Шамирам, несмотря на минимум трёхтысячелетнюю историческую перспективу, является не просто персонажем из красивой древней легенды, но одновременно и историческим лицом, с которым в народе сохранилась живая связь.

В армянской версии легенды был найден ключ и к романтико–драматической трактовке темы любви Шамирам – привыкшая к абсолютным победам над околдованными её чарами мужчинами, повелительница Востока, полюбив армянского царя, до глубины души уязвлена его отношением, ставящим под сомнение силу её колдовства и женского обаяния. Именно поэтому и последующее победоносное сражение, и смерть Ара Прекрасного на поле боя не радуют царицу. Что касается того, смогли ли мифологические псы–аралезы воскресить Ара согласно повелению Шамирам, то историограф Мовсес Хоренаци (V век) представляет её в двух взаимоисключающих версиях, скептически склоняясь к тому, что история с воскресением – плод больного воображения Шамирам, которая переодела одного из своих воинов в одежды армянского царя, чтобы доказать свою силу (Խորենացի 1991, 50–51). При этом искренние чувства, обуревающие Шамирам, осознавшую горечь своей потери, и не теряющую безумную надежду воскресить Ара, несколько очеловечивают образ жестокой и властной царицы, поскольку они служат доказательством её способности любить. Именно такой она изображена в последующих

1 На тот же текст созданы оратория «Месса живых» Ф.Делиуса, и «полуночная песнь Заратустры» в Третьей симфонии Г.Малера.

армянских живописных и литературных интерпретациях, как картина Вардкеса Суренянца, поэма Наири Заряна, стихотворение Егише Чаренца и др.

Легенда о Семирамиде, знакомая европейцам по текстам древнегреческих историков[1] Ктесия и Диодора Сицилийского, описавших яркий, величественный, хотя и во многом противоречивый образ восточной царицы, воспламенила воображение многих европейских писателей и композиторов, подвигнув их на создание крупных литературных и музыкальных, в том числе и музыкально–театральных полотен. Среди первых из них отметим оперу Никколо Порпоры (1686–1768) «*Semiramide, regina dell'Assiria*» («Семирамида, царица Ассирии»), поставленную в 1724 году в Неаполе. По либретто Метастазио, с которым опера была поставлена в Венеции (*«Semiramida riconosciuta»* 1729), главная героиня после смерти мужа облачалась в мужское платье, изображая своего сына, а затем, когда эта тайна была раскрыта, она добивается того, что её провозглашают царицей. На то же либретто с небольшими изменениями была написана опера «Семирамида» Вивальди с речитативами Генделя (1732, Мантуя).

В 1748 году Глюк получил заказ на оперу для придворного театра в Вене на либретто Кальцабиджи. Обставленная с пышным великолепием премьера оперы–балета «Узнанная Семирамида» весной того же года в «Бургтеатре» принесла композитору подлинно большой фуррор, ставший началом его триумфов при венском дворе. Шумный успех имела и опера А.Сальери «Семирамида», поставленная в Residence Theater Мюнхена в 1782–м вновь на либретто Метастазио. Ни в музыке, ни в драматургии этих спектаклей не было ничего восточного – их ориентальный колорит проявлялся в пышности декораций и костюмов.

Триумфальное шествие Семирамиды по сценам европейских театров на этом не закончилось, так как легендой заинтересовался не кто иной как Вольтер, сочинивший 1748–ом году пятиактную трагедию «Семирамида», которая, в силу переосмысления как содержания, так и средств драматургии, дала новый толчок воображению композиторов XIX века. «Трагедия, — писал он И. И. Шувалову, — это движущаяся живопись, это одушевленная картина, и изображенные в ней люди должны

1 К сожалению, все письменные первоисточники, в которых могла быть изложена легенда о Шамирам и многие другие исторические сведения в персидской версии, были уничтожена арабскими завоевателями в 7-10 вв. н.э., которые использовали рукописи для топки своих бань (!). От священной книги «Авеста» также сохранилась лишь часть, - благодаря вывозу этой части книги в Индию и переводу её на индийский язык. В краткой, но чрезвычайно интересной «Истории народов», созданной персидским учёным Хамзой Исфаханским в 10 веке, которому удалось записать устные рассказы зороастрийских жрецов своего времени, также использованы иноязычные письменные источники, сама же книга издана на арабском языке с латинским переводом И.Готвальда (см. Пигулевская и др. 1958). То же можно сказать и об ассирийской версии легенды, поскольку единственном в своём роде дошедший до нас труд вавилонского жреца Бероса написан на древнегреческом. О Шумере и Вавилоне, кроме сочинений античных авторов, повествует также Библия и немногие памятники материальной культуры, которые удалось дешифровать. Тем не менее, сегодня не сохранилось ни одного ассирийского письменного источника о богине Шаммурамат, с которой отождествлялась ставшая легендой историческая царица Ассирии. (см. Садаев 1979). Так что неудивительно, что современные историки Ирана и ассирийцы, имеющие свои общины в разных странах мира, в том числе и в Армении, для получения информации о своём историческом прошлом обращаются к древнегреческим и армянским письменным источникам. При этом осмысление образа Шамирам в фольклоре этих народов, носит иной, менее драматичный характер, чем в армянском фольклоре.

действовать»[1]. Французский философ, ученый, политик, историк, общественный деятель, обличитель религиозного фанатизма, Вольтер был символом эпохи Просвещения и, одновременно, одним из остроумнейших людей своего времени. В «Семирамиде», наряду с гражданственной проблематикой, включающей темы борьбы с деспотией и справедливого возмездия, присутствует и прозрачный намёк на российскую императрицу Екатерину Великую, с которой он был лично знаком и которую называл Северной Семирамидой (см. Долинин 2006, Екатерина II 1997). «Легенда о свержении и убийстве царя Нина», безусловно, была Вольтеру отлично известна, ибо он положил ее в основу своей трагедии «Семирамида» (1748) . Главная героиня пьесы, недовольная тем, как ее муж Нин обращается с ней и правит империей, велит своему фавориту Ассуру отравить его. После этого она пятнадцать лет со славой царствует в Вавилоне, пока ее не начинают мучить угрызения совести. Чтобы искупить вину, она решает избавиться от Ассура и с одобрения являющегося ей призрака Нина выходит замуж за прекрасного молодого полководца Арзаса (в итальянском варианте – Арзаче). Тут же выясняется, что Арзас—это на самом деле ее сын Ниниас, считавшийся погибшим. В последующей суматохе Арзас–Ниниас случайно закалывает свою мать, которая перед смертью прощает его и благословляет на царство. Хотя Вольтер сочувственно относится к своей героине и устами одного из персонажей оправдывает совершенное ею преступление той пользой, которую ее разумное правление принесло стране, трагедия завершается сентенцией, обличающей деспотию:

> Par ce terrible exemple, apprenez tous, de moins,
> Que les crimes secrets ont les dieux pour témoins.
> Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice.
> Rois, tremblez sur le trône, et craignez leur justice» (см. Долинин 2006)[2]

В 1802–м году на её основе была создана опера Sémiramis («Семирамида») в 3 действиях Шарля Симона Кателя на либретто Ф. Десрио, которая была исполнена в Париже. Интерес к той же восточной легенде проявил и знаметитый Джакомо Мейербер, который, обратившись к старинному тексту *auto sacramental* (литургическая драма) «Вавилонская башня» (1672), Педро Кальдерона (1600–1681), создал гранд–оперу «Узнанная Семирамида» / Semiramide riconosciuta, (либретто Л. П. Феиса), поставленную в Teatro Regio в Турине в 1819г. Однако дольше других ставилась прославленная трагическая опера «Семирамида» Россини в 2–х действиях (либретто Гаэтано Росси по трагедии Вольтера), которую он написал по заказу венецианского театра La Fenice, где она прошла с ошеломляющим успехом 3–го февраля 1823 года[3].

---

1 В этих словах Вольтера, требующего динамики театрального действия, выражен императив, реализованный братьями Люмьер в 1895, когда был показан первый кинофильм.

2 К сожалению, нам не удалось найти перевода трагедии Вольтера на русский язык. Однако и в строке «Тираны мира! Трепещите!» из пушкинской «Оды вольности», и в стихах Лермонтова «Но есть и Божий суд, наперсники разврата!/Есть грозный суд: он ждет;/ Он не доступен звону злата,/И мысли, и дела он знает наперед», - не только отголоски этих строк Вольтера, но и творческое развитие заложенного в них мотива сопротивлению абсолютизму во всех его формах.

3 На премьере заглавную партию исполнила знаменитая певица Изабелла Кольбран, незадолго до того ставшая женой композитора. После премьеры опера выдержала 28 представлений до конца сезона и начала триумфальное шествие по городам Европы и Америки – Лондона (1824), Нового Орлеана (1897), Нью-Йорка (1892). Особенно примечательны постановки с Джоан Сатерленд и Джульеттой

В России «Семирамида» Дж. Россини впервые прозвучала на гастролях итальянской труппы в Одессе в (1826). В исполнении же русских артистов опера впервые была поставлена 30 января 1835 г. в Петербурге. В ней блистали О. Петрова в роли Ассура, М.Степанова в роли Семирамиды . Особый успех выпал на долю исполнительницы роли Арзаче А.Петровой –Воробьёвой, в исполнении которой высокий артистизм сочетался с технической безупречностью.

Среди лучших исполнительниц партии Арзаче прошлого века хотелось бы назвать имя несравненной Зары Долухановой (меццо–сопрано), записи исполнений которой часто передавались по Всесоюзному радио начиная с 50–х гг. Однако и сегодня они не утратили присущего им особого очарования.

Интерес к легенде о Семирамиде возродился и в XX веке – в 1934–м году в Париже прозвучал балет–пантомима с речитативами Артура Онеггера на текст поэмы «Семирамида» Поля Валери[1]. Опера А.Онеггера была направлена на восприятие не столько историко–политического, сколько любовно–лирического аспекта образа Семирамиды, женская сущность которой метафорически уподобляется свету, идущему с Востока. В поэзии П. Валери некоторое тёмное начало, обычно ассоциируемое с этим образом, полностью игнорируется, и, тем самым, «Царица ночи» чудом превращается в лучезарного вестника Зари. Представление же о богатстве и пышности Востока переосмысляется, высвечивая оттенок благородной старины:

С востока я пришла и каждый твой каприз
Готова ублажать деяньем самым чистым:
Пусть пламена твои питает свежий бриз
Соедини себя с пророчеством лучистым!”[2]

– в строках Валери ощущается не просто признание Востока как женского начала, несущего свет, но восторг и упоение при мысли о них[3]. В новаторском по жанру и стилю произведении Артура Онеггера было применено новейшее к тому времени изобретение в области электронный инструмент – волны Мартено[4]. «Что за

Симонато (Милан, La Scala, 1962) и с Мэрилин Хорн в роли Арзаче (Нью Йорк, Metropolitan opera, 1990) и др.

1 Постановка М.М. Фокина с участием группы И.Л. Рубинштейн и с художником А.Н. Бенуа.

2 Поль Валери. Семирамида (пер. с французского Р. Дубровкин).

3 Подобное романтически-экстатическое увлечение европейцев «светом Востока» в начале XX века, как известно, привело к созданию идеологических учений, одно из которых выработало Generalplan Ost.

4 Волны Мартено (франц. ondes Martenot) – один из первых электро-музыкальных инструментов, который был сконструирован в 1928 году музыкальным педагогом и изобретателем Морисом Мартено. Имеет объём в 7 октав (c-h6), отличается богатым и насыщенным тембром – от мягких басов до пароксизма супервысокого фортиссимо, от игривого присвистывания до душераздирающего воя. С помощью кольца, который надевается на указательный палец правой руки и клавиш для левой руки можно получить различные способы звукоизвлечения, в том числе глиссандо и вибрато. На Международной художественной выставке 1937 года Мартено принял участие в «Празднике света» с исполнением произведений Ф.Шмидта, Д.Мийо, А.Жоливе, А.Онеггера и др. В «Турангалила-симфонии» О.Мессиана, в которой, по мнению её автора, преломлены некоторые традиции индийской, японской и латиноамериканской культур, есть сольная партия для волн Мартено. Этот инструмент широко использовался в 30-50-х гг. и в кино для создания зловещих и «потусторонних» звуков и, хотя в настоящее время он не производится, в учебных заведениях Франции всё ещё можно научиться игре на этом инструменте, есть даже ансамбли ондистов.

изумительный звук! Это просто фантастика», – сказал М.Равель впервые услыхав звучание волн Мартено. «Ему не хватает лишь способности колебаться». В сочетании с мастерством, сценическим обаянием Иды Рубинштейн и огненной стихией поэмы, эти звуки произвели необыкновенно сильное воздействие. При этом даже такой недостаток звука как отсутствие способности колебаться, в данном случае стало особым выразительным средством, своей непостижимой загадочностью оттеняющим образ страстной восточной красавицы.

Одним из тех композиторов, кто мог бы написать первую оперу об Ара Прекрасном и Шамирам, был Александр Спендиаров (Спендиарян). После окончания Санкт–Петербургской консерватории по классу Н.А.Римского–Корсакова и присуждения ему премии им. Глинки за симфоническую картину «Три пальмы», он возобновил поиски оперного сюжета. Сначала он увлёкся рассказом Куприна «Суламифь», потом загорелся мыслью написать оперу на поэму Пушкина «Бахчисарайский фонтан», и, наконец, в 1904 году остановился на армянском сюжете «Ара Прекрасный и Семирамис». К сожалению, этому замыслу не суждено было осуществиться[1].

Долго готовился и к осуществлению замысла своего балета «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» («Ара Прекрасный и Шамирам) и композитор Григор Егиазарян[2]. «Сюжеты, связанные с армянским царём Ара Прекрасным и ассирийской царицей Семирамидой, меня привлекали давно большим драматизмом, яркой красочностью, и, я бы сказал, «театральностью» исторических событий, могучими страстями и

1 Музыка этой оперы, тем не менее, прозвучала после смерти композитора. В 1953 году на сцене Ереванского театра оперы и балета был поставлен балет «Хандут» (по мотивам армянского эпоса «Сасунци Давид»), которую его друг и сподвижник, дирижёр Геворг Будагян с присущим ему тонким пониманием музыки Спендиаряна и изумительным художественным вкусом, составил из фрагментов его неоконченных произведений.

2 «Жизненная судьба Гр.Егиазаряна сложилась драматично», - пишет Г.Г.Тигранов. «Родился он в 1908 году в селе Блур Сурмалинского уезда (Западная Армения), в крестьянской семье. (...) Уже в юные годы Гр. Егиазарян столкнулся с самыми страшными сторонами жизни. (…) Спасаясь от преследований турецких войск, тысячи армянских семей покидали свои места и устремлялись в Восточную Армению. На пути беженцев ожидали болезни, голод,смерть, жестокая расправа захватчиков. Лишь он один выжил, навсегда сохранив память об этих страшных годах» (Тигранов 1975:118). В Восточной Армении, куда ему удалось добраться, его музыкальность была замечена, и он был зачислен трубачом в полковой оркестр Одиннадцатой Красной Армии, а после установления Советской власти в Армении он был отправлен для получения музыкального образования в Москву, где окончил сначала Музыкальное училище при консерватории (1930), а затем и класс композиции Н.Я.Мясковского в консерватории (1935). После возвращения в 1936 году в Армению, композитор погружается в педагогическую, общественную и творческую деятельность, - преподаёт одновременно в Ленинакане и в Ереване, пишет музыку к спектаклям «Венецианский купец» В.Шекспира (1936) и др. Композитор продолжает писать музыку и в годы Великой Отечественной войны – вслед за симфонической поэмой «Армения» (1942) и Скрипичным концертом (1943) композитор пишет музыку к трагедии Наири Заряна «Ара Прекрасный и Шамирам». Поставленная в 1944 году на сцене Ленинаканского драматического театра, эта пьеса имела особое значение и для композитора, и для народа, вновь поднявшегося на героическую борьбу. Композитор уже тогда задумался о создании самостоятельного музыкально-театрального произведения на эту тему, однако до окончательной реализации его замысла прошло ещё около 30-и лет. И лишь после того, как были поставлены такие балеты как «Севан» (1956), «Озеро грёз» (1967), написана симфония «Раздан» (1960) и многие другие произведения, осталась позади активная организаторская и общественная работа – Гр. Егиазарян был председателем Союза композиторов (1953-57) Армении и несколько лет одновременно с этим возглавлял Ереванскую консерваторию (1954-60), - настало время для шлифовки любимого детища композитора.

сильнейшими контрастами положений», – говорил Гр. Егиазарян (Тигранов 1975:121). С этим согласен и Г.Г. Тигранов: «Действительно, в истории древнего мира трудно найти сюжет более значительный, яркий, насыщенный эпохальными событиями, конфликтами и острейшими контрастами: Армения и Ассирия, вольнолюбие и захватничество, верность и измена, благородство и коварство, любовь, ревность, ненависть. Всё это благодарнейший материал, словно рассчитанный для сцены, в частности, для музыкально–хореографического спектакля» – пишет он (Тигранов 1975: 122).

Последнее замечание столь очевидно, что кажется удивительным, что до Наири Заряна и Григора Егиазаряна эта идея никем из европейских драматургов и композиторов не была замечена[1]. Вероятно, разгадка в том, что в целом для европейского сознания властная и жестокая Семирамида была представителем некоего самодовлеющего мира, которому ничто не может быть противопоставлено извне – лишь изнутри: Семирамида гибнет от руки собственного сына, и Вольтер усматривает в этом акт божественного возмездия. Однако, утвердив этот образ как метафору женской деспотии[2] вообще, европейцы стали применять имя Семирамиды в нарицательном смысле – по отношению к наиболее сильным женским политическим фигурам в Европе. Но, будь то Маргарита Датская или Екатерина Великая– сравнение с Семирамидой нельзя было назвать во всех отношениях лестным – оно заключало в себе скрытое обвинение в преступности. Тем не менее, Екатерина II пыталась поддерживать дружбу с Вольтером и Дидро и, пользуясь их советами, вводить на Руси Просвещение (см. Екатерина II 1997) . Заметим, что с точки зрения исследователя сказок, легенд и мифов примечателен подзаголовок упомянутой книги – ***Письма, без которых история становится мифом*** – указывает на письмо как на тонкую грань между реальностью и фольклором, – сказкой, легендой, песней, анекдотом и т.д.

Для более полного понимания легенды об Ара Прекрасном и Шамирам Егиазарян, как известно, «обратился к самому патриарху нашей исторической летописи Мовсесу Хоренаци и стремился в его писаниях найти ключ к идейно–художественной концепции своего балета», поскольку для него «важно было постичь всю глубину исторической и нравственной проблематики легенды об Ара Прекрасном и Шамирам, найти то главное, что запечатлела в ней память народная, снять всё случайное, внешнее. Только после этого я смог найти подход к ней, как автор музыки» (Тигранов 1975:122), и, на наш взгляд, такое отношение естественно и правомерно, в особенности если речь идёт о музыкально–театральном сочинении. Ведь музыка обращена к сердцу, к душе человека, и драматические и трагические перипетии в музыкальном

---

1 Из европейских авторов, отозвавшихся на тему, заданную армянской версией легенды мы можем назвать лишь имя Антонио Джулио Барелли, в романе которого присутствует армянский царь Ара. Этот роман Ав. Исаакян привёз в дар Армении, и Наири Зарьян ознакомился с ним до того, как написал своё сочинение (см. Գարոնյան 1981, 64) .

2 Связь понятия «женская деспотия» с восточными странами кажется надуманной – ведь практически во всех восточных странах до XX века, кроме Семирамиды и египетской Клеопатры, не было правительниц такого масштаба. Однако, если вспомнить, что в гаремах восточных правителей, в частности, турецких султанов, среди жён шла ожесточённая борьба за то, чтобы посадить на трон своего сына, - после этого мать новоявленного султана не только назначалась правительницей гарема, но и, пользуясь своим влиянием на сына, управляла всем государством, - то станет ясно, что властолюбие, жестокость и коварство этих женщин доходили порой до абсурда (см Լեո 1946, 19-20). Однако безо всякой меры обобщать и приписывать эти черты *всем* восточным женским образам было бы неправомерно ни с какой точки зрения.

театре – лишь повод для того, чтобы путём обращения к сложным аллегориям, осмыслить внутренние процессы, которые приводят к принятию важнейших судьбоносных решений, по отношению к которым план выражения лишь проявляет то, что было заложено намного ранее.

В создании атмосферы сказочности и волшебства в музыкальном театре немало способствует искусство инструментовки, и композиторы, создавшие прочные традиции в этой, вероятно, наиболее тонкой сфере музыкального выражения, владели искусством инструментовки в совершенстве – достаточно назвать имена Н.А. Римского–Корсакова, М.Равеля, И. Стравинского, чтобы это ощутить. «Его манеру инструментовать хочется порой сравнить с изделиями армянских кружевниц – каким бы плотным ни бы узор, всегда сохраняется прозрачность», – пишет о Гр. Егиазаряне Карине Худабашян (см. Слово об учителе 2008).

В балете Егиазаряна образ Шамирам, который, по мнению, Г.Г. Тигранова, является «своеобразным музыкально–хореографическим портретом красивой, нежной и неистовой, коварной и властолюбивой женщины», во многом отличается по своей музыкальной и пластической характеристике от образа Семирамиды в европейском музыкальном театре. Уже в симфоническом вступлении, где в свёрнутом виде – посредством лейттем основных действующих лиц, представлена основная концепция балета, – появление капризно–своенравной, неустойчивой темы деревянных духовых в высоком регистре на фоне тремоло струнных и «царапающих» аккордов арфы, хотя и завораживает слушателя, но не носит абсолютно самодовлеющего характера. Можно сказать, что эта тема по контрасту со светло–мужественной темой Ара (трубы, валторны, затем тромбоны) и спокойной, лирически одухотворённой темой Нуард (струнные и хор), звучит достаточно ярко и выразительно, а присущая ей ритмоинтонационная и регистрово–тембровая неустойчивость и внутренняя динамика получают своеобразное музыкально–логическое разрешение в последующем напряжённом драматическом взаимодействии с другими темами. Интересно также, что в первоначальном замысле композитора каждый из героев балета имел свою цветовую определённость, имевшую метафорически–символический смысл: «Ара – золотой, – цвет солнца; Нуард – голубой, – цвет неба, чистоты; Шамирам – пурпурный, цвет страсти, крови; Саргон – чёрный – цвет зла, коварства, смерти»[1] (Тигранов 1975:124). И, хотя впоследствии роли действующих лиц по воле либреттистов изменялись, сопоставление и конфликт этих четырёх образно–эмоциональных сфер определили основное драматургическое «зерно» композиции в целом.

Долго шла и работа над либретто[2]. Согласно последней версии либретто, взаимоотношения между Ара Прекрасным и Шамирам развиваются следующим образом: в знак траура по убитому царю Ниносу (Нину) устраивается ритуал «срезания

1 Присутствие Нуард и Саргона не оправдано с исторической точки зрения, но не случайно с точки зрения музыкальной драматургии и идейного замысла композитора.

2 Вначале композитор работал с балетмейстером Л. Лавровским до его неожиданной кончины в 1967 году, затем с М.Мартиросяном и Т.Искударяном. Последний вариант либретто, который лёг в основу спектакля в постановке А.Асатряна на сцене Ереванского Театра оперы и балета был написан совместно с композитором В.Галстяном и А.Асатряном (подробнее о хореографическом языке балета см. Саргсян 2011:133-147). Балет «Ара Прекрасный и Шамирам», был завершён композитором в 1973-м году, и некоторые фрагменты его прозвучали в том же году в концертном исполнении на VII съезде композиторов Армении в Дилижане. Первое преставление в Ереванском Академическом театре оперы и балета им. Спендиаряна состоялось лишь в 1982 году, премьера прошла успешно, и спектакль вошёл в основной репертуар театра 80-90-х гг.

волос» Шамирам, после чего она танцует траурный ритуальный танец, который плавно переходит в танец–мечту об Ара. Шамирам передаёт Адад–Нирару письмо и свои волосы для передачи их Ара, и после того, как послание передано, начинает действовать заключённая в нём колдовская сила: Ара погружается в тяжкое раздумье, ему начинает чудиться Шамирам, которая подходит к нему, обнимает, ласкаясь… Очнувшись от этого видения, он понимает, что находится в объятиях своей жены Нуард. Наступившее отрезвление помогает осознать ему опасность, исходящую от предложения Шамирам, и он посылает с Адад–Нираром свой категорический ответ. Здесь композитор и либреттисты отошли от версии Хоренаци о том, что причиной отказа Ара была гибель царя Ниноса, и предложили иной путь для осмысления этого, поворотного для сюжета, момента. «Вся эта сцена – большое симфонизированное pas de trois, насыщенное напряжённой экспрессией», – пишет Г.Г. Тигранов (Тигранов 1975:129), и это является доказательством того, что сказочный, виртуальный план этого красочного историко–романтического балета Гр. Егиазаряна внутренне спаян с его драматургическим планом, составляя с ним единое целое. Думается, такое совмещение – результат вдумчивой, кропотливой работы всего творческого коллектива, создавшего уникальный спектакль, который при должном внимании к нему может стать родоначальником новой художественной традиции как в армянском, так и в мировом музыкальном театре.

Говоря о традициях, хотелось бы напомнить мысль известного знатока музыкального фольклора И. И. Земцовского, выдвинувшего концепцию изоморфизма традиций о том, что в композиторском творчестве можно увидеть «не *использование* фольклора, а *соперничество* с фольклором»: « Автор–творец – по крайней мере, начиная с эпохи так называемого *осознанного авторства* (…) – всегда знает и даже уверен, что в нём, в его творчестве, как и в фольклоре, есть своя тайна, своя правда, своя целостность, своя, может быть, «система» – в конечном итоге, своя, если угодно, *традиция*. Да, он постоянно совершенствуется, экспериментирует, пробует себя, иногда приспосабливает фольклор к себе и себя к фольклору (…) . Но истинный художник, становясь мастером своего дела, – отнюдь не ремесленник, лишь подхватывающий и обрабатывающий фольклорные образцы. Главное в каждом настоящем художнике – это его высокое *творческое* призвание. Он призван *творить*, а значит, создавать не просто свой стиль, форму и т.п., но и нечто цельное, всеохватное, принципиально новое, неповторимое, самостоятельное – свою *традицию*. Ту традицию, которую, как творчество поэта или драматурга, можно судить, используя известный афоризм Пушкина. Только по законам, *им самим над собою признанным*. А эти–то законы, признаемся, даются искусствоведам труднее всего» (Земцовский 2008: 125–126).

Так, овеянный в европейской культуре романтическим и, одновременно, таинственным волшебным ореолом, образ Семирамиды в армянской народной легенде и в созданном на её основе балете Гр. Егиазаряна предстаёт несколько иначе, высвечивая один из важнейших аспектов этого символа как *олицетворения восточной экспансии*. И это естественно, поскольку для армян восточные деспотии и их экспансия были не фантазией, а реальностью вызова, в противостоянии которому только и мог жить армянин. Вот почему различные аспекты этого противостояния отражены во многих армянских народных сказках и легендах, и, прежде всего, в национальном эпосе «Сасунци Давид». Разумеется, не всегда это противостояние венчалось победой армянских воинов на поле боя. Однако из истории известно, что

армянские воины, зачастую вынужденные принимать неравный бой, и сражаясь с противником, силы которого в несколько раз превосходили его собственные, добивались не только военных, но и моральных побед. Защищая свою веру и язык от постоянной военной и культурной экспансии и агрессии своих соседей – ассирийцев, персов, арабов, турок и др., армяне были вынуждены каждый раз вновь доказывать свои права на жизнь, свободу, язык и культуру.

Обращаясь к вопросу о последствиях и типах культурной экспансии в истории Армении и рассматривая понятие континуальности культуры как «не просто постоянное воспроизведение культурой самой себя, а непрерывность в процессе развёртывания культурой своих внутренних потенций во всё новых областях, во всём объёме культурного пространства каждой исторической эпохи», философ Г.А. Геворкян, в частности, пишет: «В истории армянской культуры по крайней мере дважды возникала реальная опасность именно подобного рода прерывания континуальности. Первый из этих периодов приходится на XV–XVII вв., когда, после падения Киликийского армянского царства, уже вконец под угрозой оказались центры культурного земледелия, торговли и ремёсел, письменности, науки и образования. (…) Другой случай угрозы континуальности культуры возник в результате трагических событий 1915–1923 гг.

После резни армян в Западной Армении и на всей территории Турции и их депортации, памятники армянской культуры лишились народа–носителя, уцелевшие народа унесли лишь память о них.(…)». В целом положительно оценивая развитие хозяйства, образования, театра, печати и др. преимущества последующего социалистического периода для культурного возрождения страны, он, тем не менее, не может не заметить, что, «вместе с тем, тому же народу, связанному с Родиной узами культуры и истории, внушалась мысль о ***ненужности исторической памяти, этого непременного условия для продолжения самих себя в изменчивых исторических условиях***. В области идеологии это относилось *к философии, гражданской истории, истории политических учений, истории национально–освободительных движений: в их исторической реконструкции они сводились лишь к классовой борьбе, к крестьянским восстаниям; умалчивались многие эпизоды героической освободительной борьбы, в особенности новейшего времени* – зейтунское восстание 1862 г, партизанские войны 1895–1921 гг. (гайдуков и фидаинов) участие армян в национально–освободительном движении Балканских стран, оборона Вана, Сасуна, Шапин–Карахисара, Сардарапатское сражение и др. ***Народ, лишённый героических страниц своей истории, мог потерять важнейший элемент своего национального самосознания***» (выделено мной – Н.А., Геворкян 2010: 467–470). Естественно, что в этих условиях особое значение приобретали легенды и сказания, в которых в свёрнутом виде жила память о героях. Не случайно, поэтому, что Гр. Егиазарян находил важным для себя проработку не только театрально–драматургического аспекта музыки балета, но и её исторического и, в особенности, нравственного аспектов, т.е. всего того, что было связано с жизнеутверждающей силой этой легенды для армянского народа. Так, обратившись к сочинению великого армянского историографа, к тому корню, который, выдержав испытание временем, сохранился до наших дней, Гр. Егиазарян в напряжённой творческой работе вместе балетмейстерами и солистами оперного театра – О. Диванян, Р.Харатян (Ара Прекрасный), Э.Мнацаканян, Н. Давтян (Шамирам), Г.Галстян, Е. Павлиди, Н.Харатян (Нуард), Р. Авникян (Нинос) и другими, восстановили прерванную было «дней

связующую нить», создав чудесный, великолепный сказочный мост, который вписал одну из лучших страниц в историю балетного искусства Армении, обогатив мировой музыкальный театр новым, оригинальным прочтением известной легенды.

Завершая этот неполный очерк о Востоке как о сказочной стране и об одной из оргинальных интерпретаций известной восточной легенды в армянском музыкальном театре, хотелось бы напомнить афоризм Вардана Мамиконяна – «Бессмысленная смерть есть смерть, смерть же осмысленная – бессмертие», который продолжает жить в народной памяти, и добавить к ней отрезвляющую мысль армянского философа XX века: «Как часто мы не ценим освобождающую суть поражений и ликуем по поводу мнимых побед!» (Аветян 1998), позволяющую глубже понять многоплановую современную действительность и наше место в ней.



1



2



3


VIVALDI • IL TIGRANE
STEFANOWICZ • GONZÁLEZ
BENTCH • SZAKÁCS
HEGYI • MOLNÁR • JEKL
SAVARAIA BAROQUE
ORCHESTRA
NÉMETH

4



5



6

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Вардкес Суренянц. Семирамида у трупа Ара Прекрасного, 1899.
2. Леон Бакст. Ида Рубинштейн. 1914.
3. Вера Фокина в роли Шахрезады в постановке Михаила Фокина, 1910 .
4. Артур Стефанович и Моника Гонзалез на обложке CD с записью музыки А. Вивальди к опере «Тигран».
5. Заслуженный артист РА Барсег Туманян в роли Аршака II, 1984.
6. Нар. арт. РА Эльвира Мнацаканян и засл. арт. РА Ованнес Диванян в сцене из балета Гр. Егиазаряна «Ара Прекрасный и Шамирам» 1983.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аветян Э.Г. (1998). *Кольцо возвращения.* Ереван: Тигран Мец.

2. Бойс Мэри (1987). *Зороастрийцы. Верования и обычаи.* Москва: Наука.

3. Валери Поль (2007). *Полное собрание стихотворений* (пер. с французского Р. Дубровкин). Москва: Водолей.

4. Геворкян Г.А. (2010). *Философия. Наука. Культура.* Ереван: Гитутюн.

5. Геворкян К. (2009). *Тигран Великий и европейская опера 17–18–го веков.* Retrieved May 14, 2012, from http://www.globalarmenianheritage.

6. Джагацпанян К.А. (2010). *Образ Тиграна и музыка А.Скарлатти//* Տիգրան Մեծ, Երևան; Աշխարհի հայ նկարիչների միություն հ/կ, с.345–355.

7. Долинин А. (2006). Северная Семирамида. Примечание к докладу «Пушкин и Байрон: новые замечания к старой теме»//*Ruthenia;* Объединённе гуманитарное издательство, Кафедра русской литературы Тартусского Университета[1]. http://www.ruthenia.ru.

8. *Екатерина II* (1997). *Письма, без которых история становится мифом.* Издание подготовил Лопатин В.С.. Москва: Наука.

9. Земцовский И.И. (2008). Существует ли изоморфизм традиций? Художник и народ: Новый взгляд на старую проблему//*Арт (литературно–художественный журнал республики Коми)*, Сыктывкар, №3, с. 124–137.

10. Кант Иммануил (1966). *Антропология с прагматической точки зрения».* Собрание сочинений в шести томах, т.6, Москва: Мысль.

11. Конен В. Дж. (1975). *Театр и симфония.* Москва: Музыка.

12. Конен В. Дж. (1971). Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века// *Советская музыка*, №10.

13. Ливанова Т.Н. (1983). *История западно–европейской музыки до 1789 года.* Т. 1. Москва: Музыка.

14. Медушевский В.В. (1980). Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки//в сб.: *Восприятие музыки.* Москва: Музыка, с. 178–194.

15. Овидий (1994). *Собрание сочинений* в 2–х т. Т.2. СПб: Студия Биографика.

1 Ruthenia.ru — совместный интернет-проект московского издательства ОГИ (www.ogi.ru) и кафедры русской литературы Тартуского университета (www.ut.ee/FLVE/ruslit/) — стартовал в августе 1999 года и к январю 2000 года обрел техническую поддержку и нынешний дизайн. Связи между кафедрой и издательством имеют давнюю историю и обусловлены тем исключительным значением, которое имела для развития отечественной гуманитарной науки деятельность Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц и их тартуских коллег. Одновременно эти связи носят личный характер: директор издательства Д. С. Ицкович прошел через тартускую школу.

16. Пигулевская И.В., Якубовский А.Ю., Петрушеский И.П., Строева Л.В., Беленицкий А.М (1958). *История Ирана с древнейших времён до конца XVIII века.* Ленинград: Ленинградский университет.

17. Плутарх (1994). *Сравнительные жизнеописания в двух томах.* Москва: Наука (издание второе, исправленное и дополненное).

18. Саргсян Н.Г. (2011). *Ашот Асатурян: хореограф последней трети XX века.* Ереван: Амроц групп.

19. Садаев Д. Ч. (1979). *История древней Ассирии.* Москва: Наука.

20. *Слово об Учителе (книга воспоминаний о Гр. Егиазаряне*) (2008). Ереван: Союз композиторов РА.

21. Тигранов Г.Г. (1975). *Армянский музыкальный театр* в 3–х томах. Т. 3. Ереван: Айастан.

22. Хармандарян М. (1975). Опера «Тигран» Алессандро Скарлатти.// *Вестник общественных наук АН Арм. ССР,* №3.

23. Фере В. (1957). Сергей Баласанян и его балет «Лейли и Меджнун»//*Советская музыка,* № 9.

24. Ավետիսյան Կ.Մ., Ավետիսյան Ա.Ա. (1979) *Հայրենագիտական էտյուդներ*: Երևան, Սովետական գրող:

25. Դարոնյան Ս.Կ. (1981) Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկը» դասական ողբերգության ավանդույթները:// *Պատմաբանասիրական հանդես:* Երևան, դ 4, էջ. 58–71:

26. Լեո (1946) *Հայոց պատմություն*, h3, Երևան, Հայաստան:

27. Խաչատրյան Հ. (1990). *Տիգրան Մեծ*, Երևան, ԿՓՀ:

28. Խորենացի Մովսէս (1991) *Պատմութիւն Հայոց*, Երևան, Մատենադարան, Հայկական ԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:

29. Hartmann Thomas de. *Our Life with Mr Gurdjieff:* Definitive Edition, London: Penguin Arkana, 1992 (в русском переводе В. И С. Алексахиных см. Томас де Гартман (2003) *Книга о господине Гурджиеве.* СПб: издательство А.Голода).

30. Justinus Marcus Junianus (2009). *Historiae Philippicae*: Ad Optimas Editiones Collatae Praemittitiur Notitia Literaria (1784) (Latin Edition).Whitefish, Montana; Kessinger Publishing.

31. Papasian G. (1997). *The Strange Destiny of Arshak II.* Paris.

32. Nietzsche Friedrich (1965). *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen.* München: Goldman.

33. Said E. (1978). *Orientalism.* London: Routledge &Kegan Paul.

34. Thalasso A. (1904). *Revue Theatrale.* Paris

35. Warren Vincent (2006). Yearning for the Spiritual Ideal: The Influence of India on Western Dance 1626–2003. //*Dance Research Journal,* Vol. 38, No. 1/2 (Summer – Winter).

ТЕЛЕПЕРЕДАЧИ:

Мишель Плассон. Из передачи «*Абсолютный слух*» Телеканал РТР Планета, 4–го мая 2012 г.

Natalie Harutyunyan

INTERPRETING IMAGES OF ANCIENT ORIENTAL TALES AND LEGENDS IN EUROPEAN AND ARMENIAN MUSIC THEATRE

Summary

The European vision of the Oriental lands as a fabulous Otherworlds emerged very early supported by major differences in cultural development and mutual lack of information. Armenia had started political and economic contacts with the Ancient East earlier than the West. Well aware of Oriental languages and culture Armenians often served as a cultural bridge between East and West. The Oriental theme in the European music theatre was presented in different ways. In the European music tradition the image of Semiramis was based on Greek sources (since the Assyrian and Iranian sources were lost). The Armenian version of the legend narrated by Khorenatsi (5^{th} c.) presents a strong male character, the Armenian King Ara. Owing to this interpretation Armenians see Shamiram (Semiramis) not only as a warrior princess but also as a passionately amorous woman, adding certain lyricism to the character and revealing a bigger dramatic potential. This was reached in G. Eghiazarian's ballet *Ara The Beautiful and Shamiram*. The Armenian version of the legend and its allegorical ballet interpretation display an important aspect of the relations between Armenia and the East – the permanent danger of Eastern expansion and the necessity for Armenians to fight against it to save their freedom, language and culture.

Диана Будоян

СИНТЕЗ МОТИВОВ ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ МИФОЛОГИИ В ОБРАЗЕ МАУГЛИ В «КНИГАХ ДЖУНГЛЕЙ» Р. КИПЛИНГА

Запад есть запад, восток есть восток,
не встретиться им никогда.
Лишь у подножья Престола Божья в
день страшного суда.

Р. Киплинг

Эти строки, принадлежащие великому английскому писателю Редьярду Киплингу, и по сей день привлекают внимание. Одни соглашаются с Киплингом, говоря, что Востоку и Западу действительно не понять друг друга. Другие, наоборот, протестуют, указывая на то, что Восток европеизируется, а Запад проявляет все больший интерес к традициям Востока (философия, искусство, медицина). Диалог этих культур начался очень давно и очень важен для Востока и Запада. В последние годы эти две культуры неизменно привлекают к себе все больший интерес и возникает научная проблема взаимовлияния этих двух культур. Р. Киплинг один из тех авторов, который в своем творчестве синтезирует мотивы восточной и западной мифологии, в его книгах переплетаются восточные и западные традиции культуры и религии: индуизма, буддизма и христианства. Восток и Запад сильно противостоят друг другу, и тем не менее возникает их своеобразная ассимиляция, и даже синтез. В его творчестве восточные и западные произведения фактически чередовались. Книги Джунглей относятся к зрелому периоду его творчества.

В Книгах Джунглей так же сочетаются черты восточной и западной мифологии и наиболее интересно это сочетание отразилось в сказках о Маугли. Сказки Киплинга анималистичны, и это предполагает наличие образов героев–животных. И именно в контексте западной и восточной сказок мы рассмотрели образ Маугли. Маугли – персонаж, с которым прочно ассоциируется двухтомник Киплинга, который впервые вышел в свет в 1894–1985 году. Истории Маугли уделено три рассказа в первой книге и пять – во второй. Все эти сюжеты – фрагменты, самостоятельные истории, но они спаяны в единый художественный мир, и скрепляет их в первую очередь личность автора.

Имя героя придумано автором и переведено им как «лягушонок». Некоторые из рассказов повествуют о Маугли, о его жизни среди диких зверей. Маленький мальчик Маугли оказывается в джунлях совсем один. За ним по пятам рыщет хромой тигр Шер–Хан и хочет сделать его своей добычей. Ребенок доползает до логовища волков. Отец и мать волки принимают его в свою семью и защищают от Шер–Хана. Они называют его Маугли. На совете волчьей стаи медведь Балу, обучающий волчат закону джунглей, и черная пантера Багира, которая платит стае за то, чтобы она не выдала малыша на растерзание Шер–Хану, просят позволить Маугли жить среди

волков. Ум и смелость Маугли позволяют ему выжить и окрепнуть в сложных условиях жизни в джунглях. Его друзьями и покровителями становятся медведь Балу, пантера Багира, удав Каа, вожак волчьей стаи Акела. В его жизни происходит множество приключений, и именно в его приключениях заключается эволюция этого образа, который стоит на грани двух миров: Мира Джунглей и Людского Села. И так, символика «Книг Джунглей» отразила непоколебимую веру в свободного человека и в разумного зверя. Причем свободный человек не утратил свою причастность к природе, точнее, свою сопричастность ко всему живому. У Киплинга человек живет по своим идеалам и жизненным ориентирам, а животные живут в джунглях естественной жизнью, со своими повадками и законами. Но в «Книгах Джунглей» человек немыслим вне животного мира. Именно благодаря своим наставникам и учителям Маугли и становится сильным, смелым, приветливым и справедливым – идеальным примером для подражания. Но все это происходит в результате преодоления бесчисленных опасностей, безвыходных положений. При всем своем многообразии киплинговские животные стремятся достичь одного – воспитать Маугли, помочь ему преодолеть трудности, оставаясь самим собой. В Книгах Джунглей в образах животного мира, где каждому дано свое определенное место и определенная функция защищать, кормить и просветлять, отражается человеческий социум.

Маугли – один из любимейших персонажей детской литературы. Однако книга Киплинга во многом адресована и взрослым.

История Маугли, лишенная каких–либо научных доказательств, стала тем не менее сильнейшим аргументом в защиту дарвинистского взгляда на природу.

Посредством животных образов в «Книгах Джунглей», и в частности, в «Маугли» происходит синтез традиционного восприятия анималистической символики с персонификацией общественных отношений и устоев. Маугли – человек–животное, прежде всего потому, что в нем воплощается мировой синтез, Маугли своего рода его персонификация. Благодаря тому, что он воспитывается природой, он формируется как животное, т.е. как существо, доминантой которого является инстинкт; но он воспитывается и как человек, как существо разумное; в нем органически сливается разум и инстинкт, природа и цивилизация; Маугли – это человек–волк, человек–животное, что и формирует в нем силу, являющуюся залогом и инструментом исполнения той мессианской миссии, которая является его основной функцией в мире. Но существенно, что личность созданная Киплингом, в силу своего особого статуса обреченная на одиночество, на индивидуализм, тем не менее является единицей того или иного сообщества; воспитанная семьей, она служит семье; воспитанная стаей, она служит стае; воспитанная Народом Джунглей, она служит Народу Джунглей; воспитанная миром, она служит миру. Младенец, появляющийся в джунглях, представляет человеческий мир; будучи Страхом для зверей, он сам лишен Страха, что и потрясает прежде всего его будущих родителей Волков: «Он пришел к нам совсем голый, один, ночью, и все же он не боялся (Киплинг 1992: 17). В нем живут некие точечные, пунктирные, неосознанные связи с цивилизацией: «Маугли, как сын лесоруба, много знал, сам не помня откуда, и умел строить шалаши из хвороста, сам не зная, как это у него получается» (Киплинг 1992: 448). В то же время в Маугли как в волке формируется инстинкт, но в Маугли как в человеке зреет разум, это и ставит его в особое положение в джунглях, определяет его особый статус; Маугли не только противостоит гипнотической силе Каа, но как бы и вообще ее не

замечает; более того, он замечает, что «ни один волк не может выдержать его пристальный взгляд и опускает глаза перед ним» (Киплинг 1992: 39). Чем старше становится Маугли, чем больше он познаёт джунгли, чем беспрекословней повинуется Закону, тем очевиднее проявляется в нем разум, тем яснее становится его человеческая первооснова. Конфликт Маугли и Сионийской Стаи, Маугли и джунглей неизбежен, ибо разум выводит Маугли за пределы природы, нарушает ее субстанциальное качество. Будучи частью природы, ее воспитанником, Маугли должен быть ограничен инстинктом, разум делает Маугли чужим в джунглях. Но конфликт Маугли и Народа Джунглей не универсален; разум воспринимается как чужеродное и враждебное лишь природными силами разрушения; силами же жизни разум оценивается как родное, братское начало; силы жизни (Акела, Багира, Балу, Каа и др.) – силы, познавшие мировую иерархию и принявшие ее как аксиому; владыки джунглей, они признают превосходство Маугли над собой как естественное превосходство. В «Книгах джунглей» есть история Маугли, история формирования его сознания; Маугли покидает джунгли, чтобы через некоторое время вернуться в них снова, а затем снова, и на этот раз навсегда (в контексте «Книг Джунглей»), их покинуть; это – своеобразные этапы познания истины, этапы формирования той нормы, какой Маугли становится в финале «Книг джунглей». Маугли уходит из джунглей, отомстив врагам, осознав свое человеческое достоинство, утвердив человека как высшую силу. Но в то же время он уходит из джунглей вынужденно, это – не уход, а изгнание («Я не хочу уходить из джунглей») (Киплинг 1992: 451), и как любое изгнание – это «горе», трагедия («И он пошел к пещере, где Мать Волчица жила с Отцом Волком, и плакал, уткнувшись в ее шкуру...») (Киплинг 1992: 448). Есть осознание Маугли себя как человека, но вместе с тем Маугли воспринимает джунгли как родной мир; и родным миром джунгли являются для Маугли потому, что в нем доминирует инстинкт, он все еще волк по преимуществу. Разыгрывается конфликт между джунглями, для которых Маугли – чужой, и Маугли, для которого джунгли – родные; а джунгли для него родные не только потому, что он ими воспитан, но и потому, что он, человек, не знает человеческого мира, из родных джунглей он уходит «навстречу тем таинственным существам, которые зовутся людьми» (Киплинг 1992: 75). Жизнь в деревне для Маугли это примирение с социумом, познание человеческого общества, его ценностей, его позитивной и негативной тенденций. Но в деревне с Маугли происходит нечто подобное тому, что произошло в джунглях; для социума Маугли становится чужим именно потому, что владеет знанием природных начал. Обстоятельство, в результате которого и природа, и социум выталкивают Маугли, и свидетельствует об их однобокости, ущербности. Происходящее в деревне зеркально отражает происходившее в джунглях. Силы разрушения выталкивают Маугли из деревни, как вытолкнули и из джунглей. Маугли становится той универсальной личностью, в которой объединяются, синтезируются восток и запад, природа и цивилизация; он уже не волк, но он уже и не человек, он – особая субстанция, человеко–волк. Но, с другой стороны, опыт этих двух столь разных миров – природы и цивилизации – определяет одиночество Маугли; общество, изгоняя Маугли, направляет его на путь, находящийся вне общества. Изгнанный человеческим социумом, он решительно его отвергает; он не хочет «больше ни видеть, ни слышать, ни чуять человека»; более того, он и себя отказывается считать человеком, заявляя Акеле: «Не говори о человеческой стае, когда говоришь с Маугли» (Киплинг 1992: 97). В равной степени он отвергает и Сионийскую Стаю. Позиция Маугли определена:

«– Человечья стая и волчья стая прогнали меня, – сказал Маугли. – Теперь я буду охотиться в джунглях один. И мы станем охотиться вместе с тобой, – сказали четверо волчат. Маугли ушел и с этого дня стал охотиться в джунглях вместе с четырьмя волчатами» (Киплинг 1992: 100). Маугли – это воплощенное одиночество вождя, одиночество личности, находящейся на грани двух миров. Маугли – некий изгнанник; изгнание – его судьба; изгнанный из джунглей, он изгнан и из деревни. И только в рассказе «В заповеднике», который не входит в цикл «Книг Джунглей», Киплинг дает решение этой проблеме, Маугли остается жить в Джунглях со своими братьями волками, он женится и у него рождается ребенок и в тоже время он становится законопослушным гражданином на службе у индийского правительства. В XXI веке, когда цивилизация жестоко уничтожает все живое, природное, нас особенно волнует картина нетронутого человеческой рукой тропического леса, где цветут диковинные цветы и живут своей естественной жизнью звери. И не случайно Киплингом был выбран лес, как жизненное пространство и путь Лягушонка – Маугли. Именно в индийской религии местом обитания бога – созидателя считался лес Брахмы. Тут вся Вселенная понимается как священный лес, в котором следует найти выход на поляну «к свету». Не исключено, что и астрологические представления о знаках зодиака восходят к этому гигантскому первородному лесу космоса как священному лесу, полному таинственных угрожающих и помогающих человеку сил. Для приверженцев различных течений вишнаизма и кришнаизма, мир – это «лес вечных радостей», поиска божественного, мистического, любовного переживания (вриндавана). Лес, который еще в ближайшем прошлом покрывал большую часть суши, в сказках – отображение особого мира, куда герой пускается в поисках тайн и их раскрытия. Лес полон опасностей, о которых он слышал, разве что, из родительских рассказов, но тот, кто хочет идти своим путем, сможет познать в нем и жизненные радости. В сказках мы часто встречаем героя, преодолевающего лес. Он, как правило, находит любимую, с которой обретает счастье, а подчас и царскую корону. У Киплинга в «Книгах Джунглей» человек проходит через все трудности леса, и все равно он уходит из леса, возвращаясь к людям.

Человек в «Книгах Джунглей» символизирует то дикое животное начало, которое в нем не раскрыто, и даже когда это начало в нем пробуждается, то в конечном счете, все равно в нем побеждает человек. Именно так гласит песня джунглей:

Человек идет к Человеку! Кричите об этом, джунгли!
Уходит Маленький Брат.
Пускай об этом услышит каждый, считающий домом джунгли:
Кто его остановит? Кто повернет назад?
Человек идет к человеку! Он плачет, забившись в джунгли,–
Горюет Маленький Брат, человек идет к человеку! (В нем души не чаяли джунгли!)
Нам за ним не пойти по следу. Мы повернем назад.
(Киплинг 1992: 448)

Секрет непостижимой силы рассказов Киплинга о джунглях, заключается в символической картине человеческой жизни, раскрытой на страницах доброй сказки, обрамленной в неоромантические рамки. Киплинг в «Книгах Джунглей» представил это тесное родство природы и человека, но он это сделал, не превратив Маугли в животное, а показал его как вечно доброго друга населяющих лес животных. В

«Книгах Джунглей» животные очеловечены, даже персонифицированы. Они думают, разговаривают, испытывают самые разные человеческие чувства. Согласно Киплингу, инстинкт должен направляться умом. Носителем его является человек, а потому природа нуждается в человеке. Киплинг в духе позитивистов проецирует законы природы на человеческое общество, на цивилизацию. Он не принимает апокалипсических концепций истории, распространенных в конце столетия, но ему чужд и оптимизм позитивистов, которые твердят о непрерывности прогресса. Киплинг считает, что цивилизацию не следует противопоставлять природе. Природа – основа для цивилизации, разрыв между ними опасен. В своих взглядах Киплинг остается верен восточной, а не западной традиции, которая с каждым годом, в процессе эволюции отдаляется от природных начал. В лице Маугли естественное и цивилизованное начала слиты: он формируется и джунглями, и селом. Союз ума и инстинкта рождает особую силу, которая превращает Маугли во властителя джунглей. В нем – за всей условностью образа – Киплинг явил миру образ нового сказочного героя, который освободился от раздробленности сознания, целенаправленного победителя зла, миротворца и преобразователя жизни.

Вера Киплинга в спасительность Закона формировалась не только под влиянием идейных поисков и споров. Она отвечала нуждам его натуры. Еще с юности Киплинг был принят в масонскую ложу, и ее корпоративный дух, обрядность, суровое подчинение тайным законам, мессианизм стали играть в его жизни главную роль. В «Книгах джунглей» голос автора возникает как предвестник Закона, пророк, который зовет к преобразованию мира, или миров: миров разных и радикально–полярных: Востока и Запада. «Мы с тобой одной крови – ты и я» – говорили обитатели Джунглей. На наш взгляд, после многих жизненных невзгод, Киплинг считал, что Восток и Запад могут и должны быть едины. Ведь задолго до этой знаменитой фразы «Мы с тобой одной крови ты и я» Киплинг пишет Балладу о «Востоке и Западе», которая была приведена выше.

Необычность истории Маугли, экзотика мира джунглей захватывают настолько, что художественная оригинальность и философский смысл киплинговских книг приоткрываются не сразу. Между тем в творчестве Киплинга происходит поворот от конкретных жизненных ситуаций к символу, наблюдается движение от реальности к мифу с его универсализмом.

Киплинг хорошо знал индийский фольклор и мог черпать из источника туземных сказок и легенд. Однако то, с чем мы встречаемся в «Книгах джунглей», — это скорее его «личный миф» об Индии. Его влекут проблемы природы и цивилизации, места человека в природе, и решает он их нетрадиционно. Книги созданы по мозаичному принципу. Они состоят из пятнадцати фрагментов, с историей Маугли связаны лишь восемь, но и они не выстроены в логически последовательный целостный ряд, как требовал канон традиционного романа. Рядом с рассказами о Маугли — истории Белого Котика и маленького мангуста Рикки–Тикки–Тави, рассказ о чуде Пуран Бха–Гата, который является героем многих пенджабских легенд.

Киплинг соединил в «Книгах джунглей» поэзию и прозу: каждый фрагмент возникает в поэтическом обрамлении. Такой жанр встречается и в Индийских притчах. Идея в тезисной форме заявлена в стихе–эпиграфе. Прозаичный текст его развивает, конкретизирует. В завершающем стихе идея поднимается к абсолюту, мифологическому символу. Такая структура разрешает трансформировать реальность в миф. Киплинг первым стал на путь «неомифологизма».

Философские и научные поиски эпохи отобразились в «Книге джунглей» очень своеобразно. Эпохальную проблему соотношения «культурного» и «естественного» Киплинг решает, опираясь не на Ж.Ж. Руссо, а на Ч. Дарвина и Ф. Ницше. Джунгли Киплинга — это мир беспрерывной борьбы за существование, где как и в реальной жизни побеждает сильнейший, и это проявляется в европейской литературной традиции.

Мир природы трактуется им как мир инстинкта, который существует в двух антагонистических ипостасях: инстинкт созидания и инстинкт разрушения, жизнь — смерть. Они сложно взаимосвязаны, в природе гармоническое и хаотичное переплетены. Инстинкт жизни порождает Закон джунглей, который регламентирует порядок. Мир джунглей мыслится как иерархический мир упорядоченных коллективов: семья, стая, народ. Стая всегда имеет предводителя, власть которого безусловна, ведь она обеспечивает порядок, или – жизнь. Общество без предводителя (Бандар–Логи) – это анархия, которая приводит к самоуничтожению. Закон джунглей разрешает охоту (убийство ради жизни), но запрещает убийство ради развлечения.

Следует отметить, что Р. Киплинг осознавал слишком большую противоположность британской и индийской цивилизаций, что его занимала идея их сближения и достижения определенного взаимопонимания, но идея их синтеза была одной из основных в философской проблематике Книг Джунглей, и в этом проявляется гуманистическое жизнеутверждающее начало Книг Джунглей и в первую очередь в сказках о Маугли.

Подводя итоги и обобщая все выше сказанное, нужно отметить, что Запад и Восток это две ветви человеческой культуры, две разные цивилизации, культуры, религии, два религиозных антипода. Они далеки друг от друга во многих отношениях. Но подлинная цель Киплинга была создать диалог между этими цивилизациям, синтезируя в своих произведениях литературное богатство Востока и Запада. Новые взгляды, для того чтобы они прижились, должны быть приняты социумом разных народов и стимулировать воображение. У Киплинга этот синтез восточного и западного фольклора получился, и дал в результате высоко художественное целое; его произведения любят и ценят, как на Западе, так и на Востоке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Киплинг Р. (1992). *Книги Джунглей.* Санкт–Петербург: Северо–Запад.
2. Шейнина Е. Я. (2006). *Энциклопедия Символов.* Москва: Торсинг.
3. Тресиддер, Джек (1999). *Словарь Символов.* Москва: Издательство торговый дом Гранд.
4. Киплинг Р. (1991). *Собрание соч. в 5 томах.* Москва: Терра.
5. Dillingham, William B. (2005). *Rudyard Kipling, Hell and Heroism.* New York: Palgrave Macmillan.
6. Pinney, Thomas (1986). *Kipling's India, Uncollected Sketches 1884 to 1888.* London: Macmillan.

Diana Budoyan

SYNTHESIS OF EASTERN AND WESTERN MYTHOLOGY MOTIFS IN KIPLING'S 'JUNGLE BOOKS'

Summary

Rudyard Kipling is one of those authors who have synthesized motifs of Eastern and Western mythology in their works. His books are intertwined with traditions of eastern and western cultures and religions: Hinduism, Buddhism and Christianity. East and West are strongly opposed to each other, and yet there is a kind of assimilation and synthesis. The latter is interestingly reflected in Mowgli's tales. Overcoming obstacles Mowgli turns into a strong and fair youth – an ideal model for imitation. The evolution of this character is traced in his adventures. Mowgli becomes a universal personage, combining features of East and West, nature and civilization, he is neither a wolf, nor a man, he is a man–wolf. The experience of the two different worlds – nature and civilization – defines the loneliness of Mowgli. He is a kind of exile, driven out of the jungle and banished from the village. And only in *In the Rukh* (a story not included in *The Jungle Books)* Kipling gave a solution to this problem. In the *Jungle Books* the animalistic characters represent human society.

Տաթևիկ Հովհաննիսյան

ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՕԹԵԼԼՈՅԻ» ԵՎ «ԿԱՊՈՒՅՏ ՄՈՐՈՒՔԸ» ՇԱՐՔԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՄԻՋՏԵՔՍՏԱՅԻՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգության և Պերրոյի «Կապույտ Մորուքը» հեքիաթի միջտեքստային քննությունից պարզ է դառնում, որ և՛ «Օթելլոն» և՛ «Կապույտ Մորուքը» դիպաշարային ակնհայտ ընդհանրություններ ունեն:

«Օթելլոն» գրվել է մոտավորապես 1603թ.: Ահա պիեսի սեղմ բովանդակությունը: Վենետիկի մավր Օթելլոն առևանգում է իշխան Բրաբանցիոյի դուստր Դեզդեմոնային և գաղտնի ամուսնանում նրա հետ: Մավրի դրոշակիր Յագոն և ազնվական Ռոդրիգոն մատնում են նրան: Դեզդեմոնայի հայրը ցանկանում է գտնել և պատժել մավրին: Իշխանների ժողովում վճռվում է, որ Օթելլոն պետք է մեկնի Կիպրոս՝ որպես վենետիկցիների առաջնորդ թուրքերի դեմ պատերազմում: Նրա հետ մեկնում է նաև Դեզդեմոնան: Յագոն փորձում է այնպես անել, որ Կասսիոն՝ Օթելլոյի տեղակալը, կորցնի վստահությունը: Յագոյի թելադրանքով Ռոդրիգոն խնջույքի ժամանակ դիտավորյալ կռվում է հարբած Կասսիոյի հետ: Օթելլոն մեղադրում է Կասսիոյին և պաշտոնազրկում նրան: Յագոն Կասսիոյին խորամանկորեն խորհուրդ է տալիս Դեզդեմոնայի միջոցով վերադարձնել իր պաշտոնը: Այնուհետև, սուտ ապացույցներ բերելով, Օթելլոյին ասում է, որ Դեզդեմոնան դավաճանում է նրան Կասսիոյի հետ: Յագոն կնոջ՝ Էմիլիայի միջոցով ձեռք է բերում Դեզդեմոնայի թաշկինակը, որն Օթելլոն էր նվիրել, և այն թողնում է Կասսիոյի տանը: Խանդից կուրացած՝ Օթելլոն խեղդում է «դավաճան» կնոջը: Իրադարձությունների ընթացքը բացահայտում է ճշմարտությունը: Հասկանալով որ ստորաբար խաբվել է իր «հավատարիմ» դրոշակրի՝ Յագոյի կողմից՝ Օթելլոն ինքնասպան է լինում:

Շեքսպիրի երկի մանրամասն քննությունը ցույց է տալիս, որ այն ակնհայտ միջտեքստային ընդհանրություններ ունի «Կապույտ Մորուքը» շարքի հեքիաթների հետ: Նախ անդրադառնանք իտալացի գրող Ջիովանի Բատիստա Ջիրալդի Չինտիոյի 1565թ. տպագրված «Un Capitano Moro» («Մավր առաջնորդը») պատմությանը, որն աղբյուր է ծառայել Շեքսպիրի «Օթելլոյի» համար: Գլխավոր հերոսի վարքագծի տեսանկյունից Չինտիոյի պատմությունն ավելի մոտ է կանգնած «Կապույտ Մորուքի» շարքի հեքիաթներին, այդ թվում «Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուի «Երեք խնձոր» պատմությանը: Չինտիոն իր ստեղծագործության հերոսներից միայն Դեզդեմոնային է անունով կոչում, մնացած հերոսներին անվանում է «մավր» (Շեքսպիրի մոտ Օթելլո), «հեծելազորի առաջնորդ» (Կասսիո), «դրոշակիր» (Յագո), «դրոշակրի կին» (Էմիլիա):

Չնայած Շեքսպիրը «Օթելլոն» գրելիս հետևել է Չինտիոյի պատմությանը, որոշ մանրամասներում նա հեռացել է այս ստեղծագործությունից: Այսպես՝ Բրաբանցիոն, Ռոդրիգոն և այլ կերպարներ բացակայում են Չինտիոյի ստեղծագործության մեջ: Շեքսպիրի Էմիլիան մասնակից է թաշկինակի դժբախտությանը, մինչդեռ Չինտիոյի համարժեք հերոսուհին՝ ոչ: Ամենաակնհայտ

շեղումը դրսևորվում է հերոսուհու մահվան տեսարանի նկարագրության մեջ: Այսպես՝ Օթելլոն խեղդում է Դեզդեմոնային, մինչդեռ Չինտիոյի մոտ մավրը հանձնարարում է դրոշակրին ավազով լցված գուլպայով ծեծել իր կնոջը մինչև մահանա: Այնուհետև մավրը և դրոշակիրը Դեզդեմոնայի անկենդան մարմինը դնում են անկողնուն, ջախջախում գլուխը և անկողնու վերևում ճեղքելով առաստաղը՝ տպավորություն ստեղծում, թե ընկնող գերաններն են մահվան պատճառ դարձել: Հետագայում մավրը զղջում է իր հանցանքի համար և սկսում ատել դրոշակրին՝ իջեցնում է պաշտոնը և հրաժարվում նրա ծառայություններից: Վերջինս փորձում է վրեժխնդիր լինել և հեծելազորի առաջնորդին հայտնում է, որ մավրն է մեղավոր կնոջ մահվան մեջ: Վերադառնալով Վենետիկ՝ նրանք մավրին մատնում են այնտեղի իշխանություններին: Մավրը ձերբակալվում է, Կիպրոսից տեղափոխվում Վենետիկ, տանջանքների ենթարկվում, բայց հրաժարվում է ընդունել իր մեղքը: Նա դատապարտվում է աքսորի, սակայն, վերջիվերջո, Դեզդեմոնայի հարազատները գտնում և սպանում են նրան: Դրոշակիրը, թեև խուսափում է Դեզդեմոնայի մահվան պատասխանատվությունից, բայց ներառվում է այլ հանցանքների մեջ և տանջանքների ենթարկվելով մահանում:

Խմբավորելով դիպաշարային ընդհանրություններն ու տարբերությունները՝ անդրադառնանք «Կապույտ Մորուքը» շարքի պատմություններին՝ վերջիններս և վերը նշված երկերը քննելով թեմատիկ առնչությունների համատեքստում:

«Կապույտ Մորուքի» տարբերակների միջտեքստային ուսումնասիրությունը դժվարանում է նրանով, որ շատ տարբերակներում այս կերպարը հանդես է գալիս դիմակավորված:

«Կապույտ Մորուքի» տարբերակներից է անգլիական «Պարոն Ֆոքսը», որ գրվել է Պերրոյից առաջ: Հետաքրքրական է, որ Շեքսպիրի «Իզուր տեղը մեծ աղմուկ» պիեսում հիշատակվում է այս հեքիաթը (Ջիվանյան 2002, 43): Երբ Կլաուդիոն ասում է “*If this were so, so it were uttered*”, Բենեդիկտը շարունակում է “Like the old tale, my Lord, *it is not so, nor it was, but indeed God forbid it should be so*”:

Կլաուդիո: Եթե այդ այդպես լիներ, ուրեմն պատասխանը ճիշտ կլիներ:
*Բենեդիկտ: Ինչպես հին հեքիաթի մեջ, տեր իմ. «***Այդ այդպես չէ, եղել է, չի եղել, աստված ոչ անի, որ այդպես լինի***»:*
(Շեքսպիր 1953, ար. առ., տես. առ., էջ 495)

Փաստորեն Շեքսպիրը ծանոթ է եղել հեքիաթին: Ի տարբերություն Պերրոյի «Կապույտ Մորուքի»՝ անգլիական տարբերակում գլխավոր կերպարը կապույտ մորուք չունի և նրա տեսքը սարսափելի չէ, ընդհակառակը, խիզախ և բարեկիրթ պարոնի տպավորություն է թողնում: Գլխավոր հերոսուհին (ի տարբերություն Պերրոյի պատումի) անուն ունի՝ Մերի: Եթե Պերրոյի տարբերակում հերոսուհու եղբայրների մասին հիշատակվում է միայն տեքստի վերջում, ապա անգլիական տարբերակի հենց սկզբում հիշատակվում են Մերիի երկու եղբայրները: Ֆրանսիական տարբերակում Կապույտ Մորուքի կինը ամուսնությունից հետո է ամեն ինչ իմանում, «Պարոն Ֆոքսում» հերոսուհին մինչ ամուսնությունն է մտնում արգելված սենյակ: Փեսացուի բացակայության ժամանակ այցելելով նրա տուն՝ Մերին ականատես է լինում անսպասելի վերադարձած Ֆոքսի դաժանությանը. հետևից քարշ տալով՝ սա ներս է բերում մի հարուստ օրիորդի և, չկարողանալով նրա մատից հանել ադամանդե մատանին, կտրում է ձեռքը: Ձեռքն ընկնում է տակառի հետևում թաքնված կնոջ գիրկը: Հաջորդ օրը Մերին պատմում է, որ

սարսափելի երազ է տեսել ու մանրամասն նկարագրում նախորդ օրվա դեպքը: Ֆոքսն ամեն ինչ ժխտում է, սակայն Մերին ցույց է տալիս ադամանդե մատանին կրող ձեռքը: Այս տեսնելով՝ Մերիի եղբայրները սպանում են Ֆոքսին:

Նշենք, որ Գրիմների «Կապույտ Մորուքը» ավելի մոտ է անգլիական տարբերակին, քան Պերրոյի «Կապույտ Մորուքին»: Սակայն հարսնացուն այստեղ ոչ թե իր, այլ փեսացուի նախաձեռնությամբ է այցելում նրան ու ծեր կնոջ օգնությամբ բացահայտում ամուսնու գաղտնիքը:

«Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուի «Երեք խնձոր» հեքիաթում նույնպես հերոսուհին դառնում է ամուսնու դաժանության զոհը: Ամուսինը, հավատալով ստրուկի սուտ պատմությանը, կասկածում է կնոջը դավաճանության մեջ և բառ անգամ չասելով նրան՝ դանակով կտրում վիզը: Այնուհետև սառնասրտորեն գլուխն անջատում է մարմնից, դնում զամբյուղը, իսկ վերջինս դնելով սնդուկի մեջ՝ նետում գետը:

Նշենք, որ և՛ պիեսում, և՛ Պերրոյի հեքիաթում առկա է կրոնական խնդիր, թեև առաջին հայացքից այն երկրորդական կարևորություն ունի: Գրված լինելով Իսպանիայից մահմեդականների արտաքսվելուց մեկ դար հետո՝ պիեսում հակակրանքի ակնհայտ տարրեր են բացահայտվում ինչպես Օթելլոյի մավրական արմատների, այնպես էլ նրա կրոնական ու մշակութային յուրահատկությունների նկատմամբ: Արևմուտք ու Արևելք հակադրությունը բացահայտվում է նաև վենետիկցիների և թուրքերի տարաձայնության մեջ. Վենետիկի քրիստոնյա բնակիչները ցանկանում են պաշտպանվել մահմեդական թուրքերի ազդեցությունից, և կարծես ճակատագրի հեգնանքն էր, որ *մավր* Օթելլոն էր այն անձը, ով կարող էր ավարտին հասցնել այդ առաքելությունը:

Օթելլոյի էթնիկական ծագման վերաբերյալ կարծիքները տարբերվում են: «Արդեն Շեքսպիրի» (Arden Shakespeare) խմբագիր Հոնիգմանը եզրակացնում է, որ Օթելլոյի ազգությունն անորոշ է: Մավրի վերածննդյան նկարագրություններն անորոշ էին, հաճախ՝ անհամատեղելի և հակասական[1]: «Մավր» բառի իմաստային դաշտը և գործածությունն այնքան էլ հստակ չէր, կիրառվում էր բնորոշելու մուգ մաշկ ունեցող մարդկանց նկարագրելիս և համարժեք էր «աֆրիկացի», «եթովպացի», «սևամորթ» և նույնիսկ «հնդիկ» բառերին:

Եվրոպացիները «մավր» էին անվանում բերբերներին, իսկ հետագայում նաև արաբներին, մահմեդական իբերիացիներին և Մալիից ու Նիգերիայից եկող բնակիչներին:

«Մավր» բառը մի շարք իմաստներ է ձեռք բերել «moreno» լատինական արմատից, որ ինչպես Իսպանիայում և Պորտուգալիայում, այնպես էլ Բրազիլիայում կարող է նշանակել «թխամորթ»: Կուբայում և այլ իսպանախոս երկրներում այն նույնպես ունի «սևամորթ» կամ «թխամորթ» իմաստը:

Պորտուգալիայում և Իսպանիայում «mauro» նշանակում էր նաև գերբնական էակ, «այլմոլորակային»: Մավր էին անվանում նաև ոսկեգույն կամ կարմրավուն մազերով գեղեցկատես ծովահարսներին՝ հավատալով, որ նրանք մոգական զորություն ունեն: «Մավր» էին կոչում նաև չմկրտված՝ «ոչ քրիստոնյա» երեխաներին:

---

1 Անգլերենում «moor» ասելով հասկանում են Մարոկկոյի բնակիչ կամ մահմեդական բնակչության ներկայացուցիչ: Արաբների, իսպանացիների և բերբերների միախառնումից, մավրերը ստեղծեցին արաբ–անդալուսական քաղաքակրթությունը («moor». In *Britannica. com.* Retrieved June 12, 2011, from http://www.britannica.com:

Պիեսում Յագոն Բրաբանցիոյի հետ զրուցելիս Օթելլոյին անվանում է «*արաբական ձի*» (barbary horse)՝ անուղղակիորեն մատնանշելով նրա՝ այլ կրոնի պատկանելը.

IAGO: 'Zounds, sir, you are one of those that will not
serve God, if the devil bid you. Because we come to
do you service and you think we are ruffians, you'll
*have your daughter covered with a **Barbary horse**;*
you'll have your nephews neigh to you; you'll have
coursers for cousins and gennets for germans.
(Shakespeare 1961: I.i. 108–113; p.14)

Նմանատիպ վերաբերմունք է նկատվում Բրաբանցիոյի խոսքերում.
BRABANTIO: For if such actions may have passage free,
Bondslaves and pagans shall our statesmen be.
(I.ii. 98–99; p.22)

Ակնարկն անուղղակի վերաբերում է Օթելլոյին՝ նրա օտարական լինելուն, այլ հավատք դավանելուն:

Անդրադառնանք Շարլ Պերրոյի պատմությանը: Պերրոն Կապույտ Մորուքին ներկայացնում է որպես դաժանության կատարյալ տիպար, հրեշ–ազնվական, ով մոլորեցնում և մեկը մյուսի հետևից սպանում է իր կանանց: Համանման սյուժեով հեքիաթներ բնորոշ են շատ մշակույթների: Հեքիաթի հերոսուհին անցնում է նույն ճանապարհով, որով անցել են Ղովտի կինը, Պանդորան, Եվան և բոլոր այն կանայք, որոնք ներկայացնում են «կանացի հետաքրքրասիրության» թեման: Մյուս կողմից Կապույտ Մորուքը համեմատելի է Ղովտի, Կուպիդոնի, Ադամի, նաև անտիկ դիցաբանության մի շարք տղամարդ կերպարների հետ:

Կապույտ Մորուքին հաճախ վերագրում են մահմեդականին բնորոշ գծեր: Ասպես, 1798թ. Ջորջ Քոլմանը Թուրքիայում բեմադրեց Պերրոյի հեքիաթի վրա հիմնված ներկայացում, որտեղ Կապույտ Մորուքին փոխարինում էր Աբոմելիքը, իսկ օժանդակ կերպարներին՝ Իբրահիմն ու Սելիմը (Jeter 2009):

Մահմեդականության ակնհայտ անդրադարձներ հանդիպում ենք պատումի հետևյալ տողերում.

… neither one would have him, and they kept sending him back and forth between them, not being able to make up their minds to marry a man who had a blue beard. What increased their distaste for him was that **he had already had several wives, and nobody knew what had become of them** (Zipes 1997: 17).

***

*At first she could make out nothing, since the windows were shuttered. After a short time, though, she began to perceive that the floor was covered with clotted blood of the dead bodies of several women suspended from the walls. **These were all the former wives of Blue Beard, who had cut their throats one after the other**. She thought she would die from fright, and the key to the room fell from her hand (Zipes 1997: 19).*

Դիտարկենք մեկ այլ թեմատիկ առնչություն: Պիեսում Օթելլոն, խանդից կուրացած, վճռում է սպանել Դեզդեմոնային, սպանել առանց դաշույնի.

OTHELLO: Yet I'll not shed her blood,
Nor scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth as monumental alabaster.
Yet she must die, else she'll betray more men.
Put out the light, and then put out the light.
(V.ii. 3–7; p.133)

Նա հրամայում է Դեզդեմոնային աղոթել այն մեղքի համար, որ «դեռ անհաշտ է երկնային շնորհի և թողության հետ» (թարգմ. Հովh. Մասեհյանի).

OTHELLO: If you bethink yourself of any crime
Unreconcil'd as yet to heaven and grace,
Solicit for it straight.
DESDEMONA: Alas, my lord, what do you mean by that?
OTHELLO: Well, do it, and be brief; I will walk by.
I would not kill thy unprepared spirit.
No (heaven forfend!), I would not kill thy soul.
DESDEMONA: Talk you of killing?
OTHELLO: Ay, I do.
DESDEMONA: Then heaven
Have mercy on me!
OTHELLO: Amen! with all my heart.
(V.ii. 26–34; p.134–135)

Ինչքան էլ Դեզդեմոնան փորձում է համոզել նրան, որ մեղք չի գործել, որ հավատարիմ է, որ իր միակ մեղքը ամուսնուն սիրելն է, Օթելլոն չի հավատում և, շարունակ կրկնում է, որ նա պիտի մահանա.

OTHELLO: That handkerchief which I so lov'd and gave thee
Thou gav'st to Cassio.
DESDEMONA: No, by my life and soul!
Send for the man, and ask him.
OTHELLO: Sweet soul, take heed,
Take heed of perjury; thou'rt on thy death–bed.
DESDEMONA: Ay, but not yet to die.
(V.ii. 47–51; p.135)

Խանդից կուրացած Օթելլոն չի ուզում ոչինչ հասկանալ և պնդում է, որ եթե նույնիսկ Դեզդեմոնան երդումով ժխտի նրա կասկածները, միևնույնն է, մահանալու է.

OTHELLO: Yes, presently.
Therefore confess thee freely of thy sin;
For to deny each article with oath
Cannot remove nor choke the strong conception

That I do groan withal. Thou art to die.
DESDEMONA: Then Lord have mercy on me!
OTHELLO: I say, amen.
DESDEMONA: And have you mercy too! I never did
Offend you in my life; never lov'd Cassio
But with such general warranty of heaven
As I might love. I never gave him token.
OTHELLO: By heaven, I saw my handkerchief in his hand.
O perjur'd woman! thou dost stone my heart,
And mak'st me call what I intend to do
A murder, which I thought a sacrifice:
I saw the handkerchief.
(V.ii. 52–66; p.135–136)

Շատ նման մի դրվագ տեսնում ենք «Կապույտ Մորուքը» հեքիաթում.

The next morning he asked her to return his keys. She gave them to him, but her hand trembled so much that he did not have any difficulty in guessing what had occurred.
"Why is it," he said, "that the key to the little room is not with the others?"
"I must have left it upstairs on my table," she replied.
"Bring it to me right now," said Blue Beard.
After several excuses she was compelled to produce the key. Once Blue Beard examined it, he said to her, "Why is there blood on this key?"
"I don't know," answered the poor woman, paler than death.
"You don't know?" Blue Beard responded. "I know well enough. You wanted to enter the room! Well, madam, you will enter it and take your place among the ladies you saw there."
…………………………
"If I must die," she replied, looking at him with eyes bathed in tears, "give me a little time to say my prayers."
"I shall give you a quarter of an hour," Blue Beard answered, "but not a minute more."
.....Blue Beard began to roar so loudly that the whole house shook. So his poor wife descended to him and threw herself at his feet, all disheveled and in tears.
"It's no use," said Blue Beard. "You must die!"
He seized her by the hair with one hand and raised his cutlass with the other. He was about to cut off her head when the poor woman looked up at him. Fixing her dying gaze upon him, she implored him to allow her one short moment to collect herself.
"No, no," he said, lifting his arm, "commend yourself as best you can to Heaven." (Zipes 1997: 19–20, 21)

Սակայն հեքիաթում իրադարձությունների հետագա ընթացքը բոլորովին այլ է: Ի տարբերություն պիեսի՝ մինչ այդ պատումում Կապույտ Մորուքի կնոջ ոչ մի անգամ չհիշատակվող եղբայրները կանխում են դժբախտությունը.

At that moment there was such a loud knocking at the gate that Blue Beard stopped short. The gate was opened, and two horsemen burst through. With drawn swords they

*ran straight at Blue Beard, who recognized them as the brothers of his wife – one a dragoon, the other a musqueteer. Immediately he fled, hoping to escape, but they pursued so quickly that they overtook him before he could reach the step of his door and passed their swords through his body, leaving him dead on the spot (*Zipes 1997: 21*).*

Պիեսում Օթելլո/Դեզդեմոնա զրույցը երկարում է և ամեն վայրկյան թվում է՝ Օթելլոն պիտի վերագտնի բանականությունը, սակայն նա Դեզդեմոնային նույնիսկ աղոթելու հնարավորություն չի տալիս.

DESDEMONA: O, banish me, my lord, but kill me not!
OTHELLO: Down, strumpet!
DESDEMONA: Kill me to–morrow; let me live to–night!
OTHELLO: Nay, an you strive,–
DESDEMONA: But half an hour!
OTHELLO: Being done, there is no pause.
DESDEMONA: But while I say one prayer!
OTHELLO: It is too late.
He stifles her.
(V.ii. 78–83; p.136–137)

Ճակատագիրն ասես սխալն ուղղելու ևս մեկ հնարավորություն է տալիս նրան: Թվում է՝ Էմիլիան կանխելու է դժբախտությունը. Օթելլոն սթափվելու է.

EMILIA: [within] My lord, my lord! what, ho! my lord, my lord!
(V.ii. 85; p.137)

Բայց Էմիլիայի ձայնը փոխանակ սթափեցնելու, ասես նոր ուժ է տալիս Օթելլոյին, և նա ավարտում է այն, ինչ սկսել էր.

OTHELLO: What noise is this? Not dead? not yet quite dead?
I that am cruel am yet merciful;
I would not have thee linger in thy pain.
So, so.
(V.ii. 86–88; p.137)

Հետաքրքրական է կանգ առնել «Օթելլոյի» և այս շարքի պատմությունների գունային տարրերի մեկնության վրա ինչպես թեմատիկ–կերպարային, այնպես էլ ոճաիմաստային առնչության համատեքստում:

Գունային հակադրության սուր ընկալումը Շեքսպիրը հաճախ կապում է պիեսում գերիշխող հույզի հետ: Այսպես՝ Օթելլոյին ուղղված Յագոյի արհամարհական բնորոշումը՝ «*սև* պառավ խոյ», ուղղակի հակադրության մեջ է դրվում Դեզդեմոնային բնութագրող «*ճերմակ* գառնուկ» հեգնական փոխաբերության հետ.

IAGO: Even now, now, very now, ***an old black ram***
Is tupping your ***white ewe****.*
(I.i. 88–89; p.13)

***

Յագո: Հիմա, հենց հիմա, հենց այս րոպեիս ***մի սև պառավ խոյ***
Յափկել է ***ճերմակ գառնուկիդ*** *վրա:*
(Շեքսպիր 1980, ար. առ., տես. առ., էջ 14)

Ինչպես Բրաբանցիոն է ասում, Օթելլոյին կարելի է սիրել միայն «թովքի շղթաների մեջ», այլապես հնարավոր չէ լինել խելամիտ ու «իրեն նետել նրա զարհուրանք ազդող **մրոտ գրկի մեջ**» (Հովհ. Մասեհյան).

BRABANTIO: For I'll refer me to all things of sense,
If she in chains of magic were not bound,
Whether a maid so tender, fair, and happy,
So opposite to marriage that she shunn'd
The wealthy curled darlings of our nation,
Would ever have, (t'incur a general mock)
Run from her guardage to the sooty bosom
Of such a thing as thou– to fear, not to delight*.*
(I.ii. 64–71; p.20)

Գունային հակադրության մեկ այլ ուշագրավ տեսարան կա ողբերգության այն հատվածում, որտեղ Օթելլոն իր սև լինելը վատի, կեղծիքի չափանիշ է համարում.

OTHELLO: ... Her name, that was as fresh
As Dian's visage, ***is now begrim'd and black***
As mine own face *(III.iii. 386–388; p.88).*

'Begrim'd', 'black'՝ «մրոտ», «սև» ածականները պարզապես գունային երանգավորում չեն հաղորդում խոսքին, այլ օգտագործվում են «անմաքուրի». «անազնիվի», «դավաճանի» փոխարեն:

Հետևյալ օրինակը մեկ անգամ ևս բացահայտում է սև գույնի յուրօրինակ ընկալումը պիեսում.

EMILIA: O, the more angel she,
And you the blacker devil!
(V.ii. 129–130; p.139)

Այսպիսով, ողբերգության մեջ գույներն ունեն նաև արտահայտված հոգեբանական դրսևորում: Օթելլոյի արտաքինը նույնացվում է էությանը. արտաքին սևությունն ասես կրկնապատկվում է ներքին չարությունից: Գույնի հակադրումն ասես նախապայման է պիեսի ներքին լարվածությունն էլ ավելի ընդգծելու համար:

Թեմատիկ–կերպարային, ինչպես նաև ոճաիմաստային միջտեքստային առնչություն կարելի է հաստատել վերը բերված օրինակների և Պերրոյի տեքստի այն հատվածների հետ, որտեղ գլխավոր կերպարին նկարագրելիս հեղինակը շարունակաբար հիշատակում է նրա մորուքը: Չնայած գունային հակադրում

այստեղ չկա, բայց ավելի սեղմ համատեքստում մի քանի անգամ կրկնվող «կապույտ» մակդիրն ընթերցողի ուշադրությունը սևեռում է գույնի վրա.

*…**this man had a blue beard**, which made him look so ugly and terrifying that there was not a woman or girl who did not run away from him (Zipes 1997: 17).*

***

*… neither one would have him, and they kept sending him back and forth between them, **not being able to make up their minds to marry a man who had a blue beard** (Zipes 1997: 17).*

***

*The neighbors and friends of the young bride did not wait for her invitation, so eager were they to see all the treasures contained in the country mansion. **They had not ventured to enter it while her husband was at home because they had been frightened of his blue beard** (Zipes 1997: 18).*

Անգլիական տարբերակում, ինչպես նաև Գրիմների մոտ գլխավոր հերոսները ամենևին էլ սարսափազդու արտաքին չունեն:

Միջտեքստային ոճական առնչությունների տեսանկյունից փորձենք քննել պիեսում և Պերրոյի հեքիաթում առանցքային դեր ունեցող առարկաները՝ թաշկինակը և բանալին: Երկու տեքստերում էլ վերջիններս օժտված են հմայական ուժով, երկուսն էլ ակամա դառնում են դժբախտության պատճառ: Համապատասխան հատվածները քննելիս պարզ է դառնում, որ տեքստերի հեղինակները գերբնական հատկություն են վերագրել առաջին հայացքից անկարևոր, բայց տեքստում մեծ խորհուրդ ունեցող առարկաներին: Օթելլոն իրենց երջանկության գրավականը տեսնում է կախարդական հյուսվածքով թաշկինակի զորության մեջ, քանի որ կախարդ եգիպտուհու տված թաշկինակում է սիրո գաղտնիքը: Նա թաշկինակի ամբողջ պատմությունը ներկայացնում է ոճականորեն հագեցած բնորոշումներով.

OTHELLO: That handkerchief
Did an Egyptian to my mother give;
She was a charmer, and could almost read
The thoughts of people. She told her, while she kept it,
'Twould make her amiable and subdue my father
Entirely to her love, but if she lost it
Or made gift of it, my father's eye
Should hold her loathly, and his spirits should hunt
After new fancies. She, dying gave it me;
And bid me, when my fate would have me wive,
*To give it her. I did so, – **and take heed on't;***
Make it a darling like your precious eye.
To lose or give't away were such perdition
As nothing else could match.
(III.iv. 55–67; p.94)

Թաշկինակը մարգարեական է, քանի որ սիբիլլուհին մոգական մոլուցքի մեջ է հյուսել կերպասը, իսկ ներկը քամել կույս աղջիկների սրտից.

OTHELLO: 'Tis true. There's magic in the web of it.
A sibyl, that had number'd in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sew'd the work.
The worms were hallow'd that did breed the silk,
And it was dy'd in mummy which the skillful
Conserv'd of maidens' hearts.
(III.iv. 69–74; p.95)

Անդրադառնանք Պերրոյի երկի համապատասխան երկու դրվագներին.

"Here are the keys to my two great storerooms," he said to her. "These are the keys to the chests in which the gold and silver plates for special occasions are kept. These are the keys to the strongboxes in which I keep my money. These keys open the caskets that contain my jewels. And this is the passkey to all the apartments. ***As for this small key," he said, "it is for the little room at the end of the long corridor on the ground floor. Open everything and go everywhere except into that room, which I forbid you to enter. My orders are to be strictly obeyed, and if you dare open the door, my anger will exceed anything you have ever experienced"*** *(Zipes 1997: 18).*

***

Then she noticed that the key to the room was stained with blood. She wiped it two or three times, but the blood would not come off. In vain she washed it, and even scrubbed it with sand and grit. But the blood remained, for the key ***was enchanted****, and there was no way of cleaning it completely. When the blood was washed off one side, it came back on the other (Zipes 1997: 19).*

Ամփոփելով, նշենք, որ էական թեմատիկ, դիպաշարային, կերպարային և լեզվաոճական ընդհանրություններով հանդերձ՝ վերլուծվող տեքստերը, ելնելով ժանրային պոետիկայի պահանջներից, պետք է ունենան արմատապես տարբեր ավարտներ. ահա այստեղ է, որ ողբերգության և հրաշապատում հեքիաթի տեքստերը կտրուկ բեկվում են:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Շեքսպիր Վ. (1980), *Օթելլո*, թարգմ. Հովh. Մասեհյանի, Երևան, Սովետական գրող հրատ.:

Շեքսպիր Վ. (1953), *Իզուր ջանքեր մեծ աղմուկ*, թարգմ. Խ. Դաշտենցի, Երևան, Հայպետհրատ:

Ջիվանյան Ա. (2002), The Bluebeard or Reading Between The Lines // *Աստղիկ*, N 12, Սահակ Պարթև:

Grimm, J. & W. (1993). *Grimms' Fairy Tales*. Hertfordshire: Wordsworth Children's Classics.

Mr. Fox (1994). *English Fairy Tales*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Zipes, J., translator (1997). *Beauty and The Beast and Other Classic French Fairy Tales*. Signet Classic.

Shakespeare, William (1961). *The Late Shakespeare. The Tragedy of Othello The Moor of Venice*. Yale University Press.

Jeter, Edje "Blue-Bearded Mormons". In *Juvenileinstructor.org.* Retrieved August 01, 2009, from http://www.juvenileinstructor.org.

Tatevik Hovhannisyan

SHAKESPEARE'S 'OTHELLO' AND TALES OF THE BLUEBEARD CYCLE ASPECTS OF INTERTEXTUALITY

Summary

The present article is an intertextual interpretation of Shakespeare's 'Othello'. The analysis of the material shows that Shakespeare's tragedy has obvious affinities with the tales of the 'Bluebeard' cycle: Perrault's *Blue Beard*, the English *Mr. Fox* etc. A number of major similarities are manifested on the levels of motif, character and style. The study of the mentioned texts reveals correspondences otherwise unobserved. The key differences are conditioned by generic demands rather than plot development.

«ՊՂՆՁԵ ՔԱՂԱՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ» ԱՐԱԲԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԸ

Հ. Ն. ՄԿՐՏՉՅԱՆ

Հայ գրականության մեջ, ինչպես և մյուս արևելաքրիստոնեական գրականություններում, թարգմանական հուշարձանները նախորդել են ազգային գրականության ստեղծմանը՝ կարևոր դեր խաղալով վերջինիս կազմավորման գործում։

Հայ թարգմանական գրականության պատմությունն ընդունված է բաժանել հետևյալ շրջանների. ա) դասական թարգմանություններ՝ ամբողջ V դարը, բ) հունաբան դպրոցի թարգմանություններ՝ V դարի վերջ—VIII դարի սկիզբ, գ) կիլիկյան շրջանի թարգմանություններ՝ XII—XIII դդ., դ) միարարական (ունիթոռական) միջավայրի թարգմանություններ՝ XIV դար, ե) ուշ միջնադարյան թարգմանություններ՝ XVII—XVIII դդ.։

Այսպիսով, VIII դարի սկզբից մինչև XI դարն ընկած ժամանակահատվածը և XV—XVI դդ. բնութագրվում են որպես թարգմանական գործունեության անկման շրջաններ Հայաստանում[1]*։*

Աստվածաշունչը՝ հայ թարգմանական գրականության առաջին հուշարձանը, թարգմանվել է սկզբում ասորերենից (405—408 թթ.), այնուհետև հունարենից (432—433 թթ.)[2]*։ Բացառապես ասորերենից և հունարենից էին արվում բոլոր հայերեն թարգմանությունները ամբողջ V դարի ընթացքում։ Այնուհետև հայ թարգմանական գրականության մեջ սկսեցին գերակշռել հունարենից արվող թարգմանությունները, որոնք թե՛ ծավալով, թե՛ իրենց ընդգրկումով և նշանակությամբ գերազանցեցին ասորերենից կատարվածներին։*

Ավելի ուշ Հայաստանում սկսեցին թարգմանություններ անել նաև արաբերենից, լատիներենից, վրացերենից և շատ այլ լեզուներից։

Հայ միջնադարյան թարգմանական գրականության մեջ արաբերենից կատարված թարգմանություններն անհամեմատ ավելի համեստ տեղ են գրավում (ինչպես ծավալով, այնպես էլ պատմամշակութային նշանակությամբ), քան ասորերենից և հատկապես հունարենից արվածները, սակայն նրանք ևս, անկասկած, որոշակի գիտական արժեք են ներկայացնում։ Արաբերենից կատարված թարգմանությունների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ միջնադարյան Հայաստանում թարգմանվել են մեծ մասամբ գործնական նշանակություն ունեցող երկեր՝ բժշկարաններ, անասնաբուժական ու երկրագործական ձեռնարկներ և այլն[3]*։*

Ներկայումս հայագիտությանը հայտնի է, ի թիվս միջնադարյան այլ թարգմանությունների, նաև արաբական գեղարվեստական արձակի մի քանի նմուշ, որոնք վերագրվում են հանրահանաչ «Հազար ու մեկ գիշեր» հեքիաթաշարին։ Վերջինիս արաբերեն բնագրում առայժմ հայտնաբերվել են միայն «Պղնձե քաղաքի պատմության» և «Մանկան ու աղջկա պատմության» նախօրինակները[4]*։ Ինչ վերաբերում է մյուս նման «պատմություններին», որոնք*

---

1 *Լ. Տեր-Պետրոսյան. Հայ հին թարգմանական գրականություն. Երևան, 1984, էջ 7։*

2 *Ս. Արևշատյան. Հնագույն հայկական թարգմանությունները և նրանց պատմամշակութային նշանակությունը.—«Պատմա-բանասիրական հանդես», 1973, № 1, էջ 25—26։*

3 А. Тер-Гевондян. Армения и Арабский халифат. Ереван, 1977, с. 264—265.

4 H. Laurentie. La version armenienne du conte de la ville d'Airain.—Revue des Études Arméniennes, 1. 1921, p. 297—302. *Ն. Անդրիկյան. Ազգային վեպերն.—«Բազմավեպ», № 7—8, Վիեննա, 1906, էջ 343։*

նույնպես ենթադրաբար դասվում են արաբերենից արված թարգմանությունների շարքը[5], ապա այդ հարցը դեռևս կարիք է զգում համոզիչ փաստարկների և լրացուցիչ գիտական տվյալների։

Վերոհիշյալ բոլոր «պատմություններից» մենք կանգ կառնենք միայն «Պղնձե քաղաքի պատմության» վրա։

...Շատ դարեր ի վեր Սողոմոն Իմաստունը պղնձե կժերի մեջ է զնդանել ջիններին, կժերը կնքելով իր կնիքով, որի կախարդական ուժի առջև անզոր են չար ոգիները։ Եվ ահա ամեն անգամ, երբ որևէ մեկը պատահաբար ծովի հատակից բարձրացնում է այդ անոթներից մեկը և բացում այն, բանտարկված ջիննը, բարձր աղաղակելով, դուրս է փախչում։

Լսելով այն մասին, որ նման պղնձե անոթներ կարելի է ձեռք բերել հեռավոր ու առեղծվածային Պղնձե քաղաքի մոտ, խալիֆը մի ամբողջ «արշավախումբ» է ուղարկում այնտեղ։

Սակայն չափազանց դժվար է ու վտանգավոր Պղնձե քաղաք տանող ճանապարհը։ «Արշավախումբն» առաջնորդում է մի իմաստուն ծերունի։ Հաղթահարելով բազմաթիվ դժվարություններ, ճամփորդները վերջապես հասնում են Պղնձե քաղաքին, բայց պարզվում է, որ վերջինս շրջապատված է անմատչելի պարսպով և ոչ մի դարպաս չունի։ Պարսպի վրայով անցնելու բոլոր փորձերը ողբերգական վախճան են ունենում, քանի որ քաղաքը կախարդված է։ Վերջապես իմաստուն ծերունին Թալիսմանի օգնությամբ կարողանում է խումբը ներս տանել քաղաք։ Պղնձե քաղաքը գեղեցիկ է և չափազանց հարուստ, սակայն ոչ մի կենդանի շունչ չկա այնտեղ, բոլոր բնակիչները մեռած են, նրանց թվում և քաղաքի չքնաղ տիրուհին...

...Մահի առջև անզոր է ամեն ինչ՝ թե՛ անսահման իշխանությունը, թե՛ բոլոր գանձերը, թե՛ գեղեցկությունը, երիտասարդությունը և երջանկությունը։ Ունայն է մարդկային կյանքը, ունայնություն ունայնության...

...«Արշավախումբը» վերադառնում է կժերով հանդերձ և պատմում խալիֆին Պղնձե քաղաքում տեսածի մասին։ Խալիֆը սաստիկ հուզվում է, համակվում աշխարհուրացության գաղափարով և նվիրվում ապաշխարհության, որովհետև համոզվում է, որ անցողիկ ու անօգուտ է և՛ իր փառքը, և՛ իշխանությունը, և՛ հարստությունը...

Այսպիսին է «Պղնձե քաղաքի պատմության» համառոտ բովանդակությունը։

«Պղնձե քաղաքի պատմությունը» պատկանում է այն զարմանալիորեն կենսունակ գրական հուշարձանների թվին, որոնք, ամենալայն ժողովրդականություն վայելելով միջնադարյան Հայաստանում, շարունակել են գրավել հայ ընթերցողի ուշադրությունը ընդհուպ մինչև XX դարը։ Այդ են վկայում, մասնավորապես, «Պղնձե քաղաքի պատմության» աշխարհի տարբեր գրադարաններում հանգրվանած բազմաթիվ ձեռագիր ընդօրինակությունները, ինչպես նաև մի ամբողջ շարք հրատարակությունները։

Ձեռագրերից 32-ը գտնվում են Մաշտոցի անվան Մատենադարանում (XVI—XIX դդ.)[6], հինգը՝ Փարիզի Ազգային Գրադարանում[7], մեկը՝ Հռոմի Ս. Վլասի հայոց հյուրանոցի գրադարանում[8], երկուսը՝ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության ձեռագրատանը (XVII—XVIII դդ.)[9]. վերջիններիս թվին պետք է ավելացնել նաև Ն. Անդրիկյանի մոտ հիշատակված «քանի մը Ոսկեփորիկները», «որոնց ամենեն հինը 1559 թվականը կկրե»[10]։ Ամենայն հավանակա-

5 Դրանց թվին են պատկանում, օրինակ, Փահլուլ Թագավորի, Արդլճաֆարի և Ճեմիլայի պատմությունները և այլն։

6 Ձեռ. №№ 1677, 1682, 2354, 2398, 4285, 5622, 5623, 5992, 6092, 6185, 6451, 6485, 6961, 7026, 7027, 7076, 7227, 7709, 7993, 8267, 8332, 8387, 8447, 8724, 8963, 8968, 9265, 9428, 10107, 10166, 10275, 10329։

7 Ձեռ. №№ 185, 285, 286, 308, 309։ Տե՛ս Ա. Լորանսիի նշված հոդվածը, էջ 297—302։

8 Ձեռ. № 33/24։ Տե՛ս Ն. Ակինյան. Զրույց Պղնձե քաղաքի.—«Հանդես ամսօրյա», 1958, № 1—4, էջ 22։

9 Ձեռ. № 88 և 466։ Տե՛ս Ն. Անդրիկյան. Նշվ. աշխ., էջ 298։

10 Ն. Անդրիկյան. Նշվ. աշխ., էջ 298։

նությամբ նշված ցուցակը չի կարելի սպառիչ համարել։ Պետք է ենթադրել, որ հետագա որոնումները կլրացնեն այն։

Պատկառելի թիվ են կազմում նաև «Պղնձե քաղաքի պատմության» հրատարակությունները[11]։

Երկար ժամանակ «Պղնձե քաղաքի պատմության» հայերեն երկու տարբերակները գիտվում էին որպես «Հազար ու մեկ գիշեր» հեքիաթաշարի արաբերեն բնագրից կատարված թարգմանություններ[12]։ Սակայն նորահայտ փաստերի առկայությունը ստիպում է վերանայել այդ կարծիքը։

Հայտնի է, որ «Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուի մեջ ընդգրկված հեքիաթները մասամբ արաբական ծագում ունեն, մասամբ էլ փոխ են առնված այլ ժողովուրդներից՝ հնդիկներից, պարսիկներից, հրեաներից, հույներից և այլն։

«Պղնձե քաղաքի հեքիաթը» حكاية مدينة النحاس պատկանում է արաբական ծագում ունեցող հեքիաթների թվին և կրում է հին արաբական բանահյուսական ավանդույթի կնիքը։ Այն կազմավորվել է հարավ-արաբական հընագույն քաղաքակրթությունների արձագանքը հանդիսացող լեգենդների հիման վրա[13]։ Ինչպես իրավամբ նշում է Վ. Վ. Լեբեդևը, այդ լեգենդները յուրօրինակ մի հուշ են Եմենի, Օմանի, Հադրամաութի հինավուրց, երբեմնի ծաղկուն քաղաքների կործանման մասին։ Այդ է պատճառը, որ «Պղնձե քաղաքի հեքիաթը», ինչպես և մյուս նման հեքիաթները, տոգորված են հոռետեսական տրամադրությամբ, աշխարհի ու մարդկային կյանքի ունայնության գաղափարով, բարոյախոսական-խրատական ոգով։

Ակնհայտ է, որ հենց թվարկված հատկանիշներն են որոշիչ դեր կատարել՝ հնարավորություն տալով միջնադարյան հայ թարգմանիչներին ժամանակի հայ գրականությունը հարստացնելու աշխարհհայացքային «քրիստոնեական» ոգով շնչող ևս մի երկով։

Քննելով «Պղնձե քաղաքի հեքիաթը», Վ. Վ. Լեբեդևը գալիս է այն եզրակացության, որ «այդ հեքիաթում միահյուսվել են մի քանի սյուժեներ՝ Սողոմոն թագավորի (Սուլեյման իբն Դա՚ուդի) կողմից պղնձե կժերի մեջ բանտված ջինների մասին պատմությունը. այդ կժերը ձեռք բերելու նպատակով խալիֆ Աբդ ալ-Մալիք իբն Մարվանի հրամանով կազմակերպված արշավի մասին պատմությունը, պալատի նկարագրությունը, որն ինչ-որ ժամանակ պատկանել է մի հզոր թագավորի. Սուլեյման իբն Դա՚ուդի՝ ջինների դեմ մղած պատերազմի պատմությունը և, վերջապես, բուն լեգենդը պղնձե քաղաքի մասին։ ...Քանի որ ո՛չ հրեական, ո՛չ հյուսիս-արաբական աղբյուրներում տվյալ լեգենդը վկայված չէ, կարելի է ենթադրել, որ այն ծագել է Հարավային Արաբիայում՝ Սողոմոն թագավորի մասին հրեական լեգենդների հիման վրա»[14]։

«Պղնձե քաղաքի պատմության» արաբերեն բնագրի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ վերջինս «Հազար ու մեկ գիշեր» հեքիաթաշարի մեջ է ամ-

---

11 Հայտնի են XVIII—XIX դդ. կատարված մոտ քսան հրատարակություններ։ Ավելի մանրամասն տե՛ս Հ. Սիմոնյան. Հայ միջնադարյան կաֆաներ. Երևան, 1975, էջ 137, ծան. 6, էջ 138։

12 Ն. Ակինյան. նշվ. աշխ., էջ 23—24։ Հ. Սիմոնյան. նշվ. աշխ., էջ 136։ П. Мурадян. Армяно-грузинские литературные взаимоотношения в XVIII веке. Ереван, 1966, с. 46—51.

13 Ա. Լորանսիի կարծիքով «այս հեքիաթն անվիճելիորեն արաբական ծագում ունի», սակայն ծագել է այն ուժեղ տպավորության ազդեցությամբ, որ թողել են արաբ բեդուինների վրա եգիպտական քաղաքները, որոնց համար վերջիններս հայտնություն էին։ Տե՛ս H. Laurentie. Op. cit., p. 298.

14 В. В. Лебедев. Следы южноарабской фольклорной традиции в сказках «Тысячи и одной ночи».—Народы Азии и Африки, 1973, № 1, с. 105, 107.

փոփվել միայն XV—XVI դդ., Եգիպտոսում[15]. բնագրի նախնական խմբագրությունն արտացոլող ձեռագրերում այն բացակայում է։ Դրանց թվին է պատկանում, օրինակ, XIV դարի երկրորդ կեսով թվագրվող այն արաբերեն ձեռագիրը, որից իր ֆրանսերեն թարգմանությունն է արել Ա. Գալլանը[16]։

Նախքան «Հազար ու մեկ գիշեր»-ի մեջ ընդգրկվելը «Պղնձե քաղաքի հեքիաթը» մի քանի դար շարունակ (IX դարից սկսած) զետեղված է եղել կամ առանձին ձեռագրերի, կամ խրատաբարոյախոսական բնույթի ժողովածուների մեջ[17]։ Արաբերեն ձեռագրերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ գոյություն է ունեցել այդ հեքիաթի մի քանի խմբագրություն. Հայերեն թարգմանությունների երկու տարբերակները նույնպես հաստատում են այդ։ Հետագայում «Հազար ու մեկ գիշեր»-ի մեջ է ընդգրկվել այդ խմբագրություններից ամենահայտնին։

Քանի որ «Պղնձե քաղաքի պատմության» Հայերեն թարգմանությունները կատարվել են XIII դարից ոչ ուշ և, որպես կանոն, նույնպես զետեղված են խրատաուսուցողական նպատակամիտվածություն ունեցող ժողովածուների կամ առանձին ձեռագրերի մեջ, ակնհայտ է, որ «Պատմությունը» հայերեն է թարգմանվել դեռևս մինչև արաբերեն բնագրի՝ «1001 գիշերների» մեջ ամփոփվելը, այսինքն՝ կա՛մ որևէ առանձին ձեռագրից, կա՛մ խրատական բնույթի որևէ ժողովածուից։

Ներկայումս հայագիտությանը հայտնի է «Պղնձե քաղաքի պատմության» երեք խմբագրություն։ Դրանցից հնագույնը ուսումնասիրողների կողմից թվագրվում է X դարի վերջով և իրենից ներկայացնում է հեքիաթի թարգմանության համառոտ խմբագրությունը։ Այս խմբագրության առայժմ հայտնի միակ օրինակը հայտնաբերվել և հրատարակվել է 1958 թ. Ն. Ակինյանի կողմից։ Ըստ Ն. Ակինյանի նկարագրության նրա գտած ձեռագիրը կրում է հետևյալ վերնագիրը. «Զրուց եւ խաւսք առաջի թագաւորացն եւ իշխանացն զոր թարգմանեցին Դաւիթ կուրապաղատին ի հայ լեզու ի տաճիկ լիզվէ»[18]։

Հիշյալ թարգմանության երկրորդ, ընդարձակ խմբագրությունը ներկայացված է երկու տարբերակով։ Առաջին, այսպես կոչված «նախագրիգորիսյան» տարբերակը, ըստ մի շարք ձեռագրերի հիշատակարանների[19], թարգմանվել է Առաքել Անեցու (Շիրակվանեցու) կողմից 1222 թ.։ Երկրորդ տարբերակը պատկանում է բանաստեղծ Գրիգորիս Աղթամարցու գրչին, որը XV դարում «լուսածել» է Առաքել Անեցու թարգմանությունը՝ հարստացնելով այն կաֆաներով և գեղարվեստական հնարքներով[20]։

Համեմատելով X և XIII դդ. թարգմանությունները, Պ. Մուրադյանը ցույց է տվել, որ դրանք «Պղնձե քաղաքի պատմության» տարբեր խմբագրություններ են, քանի որ դրանցից առաջինում հանդես են գալիս երկու վեզիրներ՝ Դեմետրիտ և Քարիմատին անուններով, իսկ երկրորդում՝ միայն մի վեզիր՝ Ամիրաֆ անունով[21]։ Հետևաբար, նույն հեքիաթը հայերեն է թարգմանվել երկու անգամ, տարբեր արաբերեն բնագրերից։

---

15 Նույն տեղում, էջ 110։

16 Ն. Անդրիկյան. Նշվ. աշխ., էջ 293։– Notice sur quelques manuscrits des Mille et une nuits et la traduction de Galland, par M. H. Zotenberg.– Notices et Exstraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, t. XXVIII, Ire partie, Paris, MDCCCLXXXVII, p. 167—320.

17 В. В. Лебедев. Указ. соч., с. 105.

18 Ն. Ակինյան. Նշվ. աշխ., էջ 23։

19 Ըստ Ա. Լորանսիի, Առաքել Շիրակվանեցու անունն են կրում Փարիզի Ազգային գրադարանի բոլոր հինգ ձեռագրերը (տե՛ս H. Laurentie. Op. cit., p. 298), ինչպես նաև Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանի № 68 ձեռագիրը (տե՛ս Հ. Տաշյան. Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մխիթարյան Մատենադարանին ի Վիեննա. հ. Ա, Վիեննա, 1895, էջ 354)։

20 Գրիգորիս Աղթամարցի, աշխ. Մ. Ավդալբեգյանի. Երևան, 1963, էջ 325։

21 П. Мурадян. Указ. соч., с. 45.

Այժմ ավելի հանգամանորեն քննենք X դարով թվագրվող հայերեն թարգմանության հարցը՝ Թարգմանության լեզվի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այն ավելի շուտ միջին հայերեն է, քան գրաբար, մի փաստ, որ X դարին վերաբերող նման այլ գրական հուշարձանների բացակայության պայմաններում տարակուսանքի առիթ է տալիս։ Ճիշտ է, հայտնի է, որ միջին հայերենին բնորոշ բառեր և քերականական ձևեր հանդիպում են IX—X դդ. գրական հուշարձաններում ևս[22], սակայն այդ դեպքում խոսքը վերաբերում է լոկ առանձին բառերի ու ձևերի։ Մինչդեռ նշված թարգմանության լեզուն այնքան հեռու է գրաբարից, որ Ն. Ակինյանն այն անվանում է «հնագույն ռամկորեն» և նույնիսկ «Տայոց նահանգի բարբառ»[23]։

Եվ իրոք, թարգմանության լեզուն և շարադրանքի ոճը այնքան մոտ են խոսակցականին, որ ակամայից ստիպում են մտածել բանավոր ճանապարհով կատարված լինելու հնարավորության մասին։ Սակայն համեմատությունը «Պղնձե քաղաքի հեքիաթի» արաբերեն բնագրի հետ հաստատում է, որ թարգմանությունն իրոք գրավոր ճանապարհով է կատարված։

Այսպես, հայերեն թարգմանության մեջ հանդես եկող Ամիր Մուսի անվանը արաբերեն բնագրում համապատասխանում է امير موسى Ամիր Մուսա. ակնհայտ է, որ արաբերենի ոչ այնքան լավ իմացության պատճառով թարգմանիչը ճիշտ չի ընթերցել موسى անունը։ Նույն պատճառով բառացիորեն է թարգմանված կամ, ավելի ճիշտ, առանց թարգմանության է թողնված փուկա կուժ[24] արտահայտությունը, որին արաբերեն բնագրում համապատասխանում է كيزان الفقاع «գարեջրի կժեր»[25] բառակապակցությունը և այլն։

Համեմատության համար բերենք Պղնձե քաղաքի՝ արաբերեն բնագրից քաղված նկարագրությունը, ինչպես նաև Ն. Ակինյանի հրատարակած հայերեն թարգմանության համապատասխան հատվածը.

فبان لهم سواد عظيم وفيه نارين،
متقابلة عنى بعد في ذلك السواد.
فقال الامير موسى للشيخ ما هذا
السواد العظيم والنارين المتقابلة.
قال له الدليل ابشر ايها الامير فهذه
مدينة النحاس وهذه صفتها عندى فى
كتاب المطالب ان سورها من الحجارة
السود ولها برجين من النحاس الاندلسى
الاصفر فيراهما الناظر كانهما نارين
متقابلة ومن اجل ذلك سميت مدينة
النحاس قال ولم يزالوا سايرين حتى
وصلوا اليها واذا هى عالية حصينة

...Եւ հասան ի մեծ լեառն մի եւ էրեւցաւ քաղաքն սեւագոյն. եւ Երկու տեղ էրեւնար որպէս բոց։

Ասէ Ամիր Մուսին ընդ Հալեւորն, թէ Այն սեւն ինչ է։

Ասէ Հալեւորն. Պղնծի քաղաքն է. ու գրած ունիմ, որ իւր պարիսպն սեւ քար է եւ երկու պղնծի պուրճն ի վերայ դրան կայ, յորժամ արեգակն ցաթէ եւ փայլէ՝ Պղնծի քաղաքն վասն այնոր ասեն։

Եւ սկսան գնալ եւ մատեցան եւ տեսան խիստ գեղեցիկ։ Եւ էր բարձրութիւն պարսպին վաթսուն կանկուն, եւ դուռն հիսուն. եւ թվէր թէ միակտոր էր պարիսպն։

22 Ա. Այտընյան. Քննական քերականություն աշխարհաբար կամ արդի հայերեն լեզվի. Վիեննա, 1866, էջ 142—145, 161։

23 Ն. Ակինյան. նշվ. աշխ., էջ 22—24։

24 Նույն տեղում, էջ 31։

25 „Tausend und Eine Nacht". Arabisch. Nach einer Handschrift aus Tunis. Hrsg. von M. Habicht. Bd. VI, Breslau, 1834, S. 350 (այսուհետև՝ Habicht).

شاهقة فى الهوى منيعة علو اسوارها
ثمانون ذرعا ولها خمسة وعشرون بابا
ما ينفتح كل باب الا بحيلة وما يكون
منها بابا الا ومن داخل المدينة ...

Ասէ Ամիր Մուսին. Ջեմ տեսնուլ գայս քաղաքիս դուռն։

Ասէ Հալեւորն. Գրած ունիմ, որ հիսունհրորդ դուռն է. տլըսմով պիտի բանալ[26]։

Միանգամայն ակնհայտ է, որ արաբերեն բնագրի և հայերեն թարգմանության մեջբերված հատվածները չափազանց նման են իրար։ Կասկածից դուրս է, որ հայ միջնադարյան թարգմանիչը, որի անունը, ցավոք, մեզ չի հասել, ձեռքի տակ ունեցել է «Պղնձե քաղաքի հեքիաթի» արաբական վերոհիշյալ տարբերակին[27] շատ մոտ մի բնագիր։

Նկարագրելով ձեռագիրը, որտեղ ինքը հայտնաբերել է «Պղնձե քաղաքի պատմության» համառոտ տարբերակը, Ն. Ակինյանը նշում է, որ այն «չունի հիշատակարան, վասն զի վերջին թուղթեր ինկած են. այս պատճառով ալ անհայտ են գրչին անունը, գրության տեղն ու տարին»[28]։ Հենվելով այն փաստի վրա, որ ձեռագրի վերնագրում հիշատակվում է Դավիթ Կուրապաղատի անունը, որը «վախճանած է 1000, մարտ 31», Ակինյանը գտնում է, որ թարգմանությունը կատարվել է հավանաբար 950—1000 թթ. Տայոց նահանգում և որ թարգմանիչները «տայեցի ըլլալու են»[29]։

Առաջին հայացքից ամեն ինչ համոզիչ է թվում, եթե միայն ուշադրություն չդարձնենք թարգմանության լեզվին։ Ըստ Ն. Ակինյանի, այն իրենից ներկայացնում է Տայոց «գողտրիկ գավառաբարբառը»[30]։ Պ. Մուրադյանը նույնպես կարծում է, որ դա Տայոց բարբառն է[31]։ Ա. Տեր-Ղևոնդյանը գրում է, որ այդ լեզուն ավելի շատ մոտ է միջին հայերենին[32]։

Նախքան հետագա դատողություններին անցնելը պետք է նշել երկու հանգամանք. ա) Տայոց բարբառը մեզ փաստորեն ծանոթ չէ, այդ պատճառով թարգմանության լեզուն կարելի է Տայոց բարբառ համարել միայն ենթադրաբար, և բ) միջին հայերենը որպես գրական լեզու հաստատվել է XIII դարում՝ այս փաստը հավաստելու են գալիս բազմաթիվ թվագրված գրական հուշարձաններ։

Այսպիսով, որպեսզի հակասությունները վերանան, պետք է ենթադրել, որ կամ միջին հայերենն է XIII դարից շատ ավելի առաջ ասպարեզ իջել, կամ էլ Ն. Անդրիկյանի հայտնաբերած թարգմանությունն արված է ոչ թե X դարում, այլ ավելի ուշ, և որ ձեռագրի վերոհիշյալ տիտղոսաթերթը, որտեղ հիշատակվում է Դավիթ Կուրապաղատի անունը, սխալմամբ է ամրացվել հիշյալ ձեռագրին։

Այժմ փորձենք ի մի բերել այն բոլոր տեղեկությունները, որ մեզ հայտնի են Տայոց բարբառի մասին, ինչպես նաև այն փաստերը, որ մեզ ընձեռում է նշված թարգմանության լեզվի հանգամանալից վերլուծությունը՝

Տայոց բարբառի գոյության մասին հիշատակում է VIII դարի մատենագիր Ստեփանոս Սյունեցին իր «Քերականության» մեջ (էջ 187)[33]։ Ուրեմն, X դարում Տայոց բարբառն իրոք գոյություն ուներ։

---

26 *Ն. Ակինյան. նշվ. աշխ., էջ 40։*

27 Habicht. Bd. VI, S. 343—401.

28 *Ն. Ակինյան. նշվ. աշխ., էջ 22։*

29 *Նույն տեղում, էջ 23, 24։*

30 *Նույն տեղում, էջ 22, 23։*

31 *Պ. Մուրադյան. «Պատմութիւն Պղնձէ քաղաքի» զրույցի հայկական և վրացական պատումների ու նրանց փոխհարաբերության շուրջ.—«Բանբեր Մատենադարանի», № 6, 1962, էջ 258։*

32 А. Тер-Гевондян. Указ. соч., с. 265.

Մեզ հայտնի են Տայոց բարբառի մի քանի առանձնահատկություններ. դրանք վկայված են մի քանի վրացական ձեռագրերում, որոնք թվագրվում են 978—988 թթ. և X դարի 70-ական թթ. և ստեղծված են Տաո-Կլարջեթի գավառում։ Ի. Աբուլաձեն, ուսումնասիրելով այդ ձեռագրերում պահպանված հայերեն հիշատակարանները, առանձնացրել է մի շարք հնչյունական և քերականական ձևեր, որոնք բնորոշ չեն X դարի գրական լեզվին՝ գրաբարին, «Հիշատակագրությունների լեզուն օժտված է ավելի կենդանի խոսակցական հայերեն լեզվի հատկություններով, քան թե ժամանակի գրական լեզվի։ Նրանց շեղումները հայերեն գրական լեզվի քերականական նորմաներից բացահայտում են բարբառի որոշ նշաններ թե՛ ձևաբանության և թե՛ հնչյունաբանության տեսակետից։ Քանի որ այդ հիշատակագրությունները գրվել են Տաո-Կլարջեթում, հետևաբար դրանց մեջ նկատվող բարբառային երևույթները կարելի է ընդունել Ժ դարի Տայքի հայերեն լեզվի—բարբառի համար իբրև բնորոշ հատկություն»[34]։

Ինչպես արդեն նշվել է, «Պղնձե քաղաքի պատմության» X դարով թվագրվող թարգմանության լեզվում նույնպես հանդիպում են բարբառային ձևեր։ Վերջիններիս համեմատությունը Ի. Աբուլաձեի հոդվածում քննարկվող բարբառային ձևերի հետ ցույց է տալիս, որ համընկնում են այդ բարբառային երևույթների մոտ 50 տոկոսը, ընդ որում այդ համընկնող երևույթները չի կարելի համարել որևէ կոնկրետ բարբառի բնորոշ առանձնահատկություններ, քանի որ դրանք կարելի է գտնել կը *ճյուղին պատկանող ցանկացած արևմտահայ բարբառում։*

Այսպիսով, նշված թարգմանության լեզուն Տայոց բարբառ համարելու փորձը կրում է խիստ պայմանական բնույթ։

Այժմ հանգամանորեն վերլուծենք թարգմանության լեզուն՝ վերջնականապես պարզելու համար, թե արդյոք այն միջին հայերե՞ն է, թե՞ գրաբար։

Ահա վերլուծության արդյունքները. տեքստում հանդիպում են՝

ա) Հոգնակիակերտ –նի *և* –վի *մասնիկներով կազմված գոյականական ձևեր, որոնք բնորոշ են միջին հայերենին, օրինակ՝ խանութնի, ասպարնի, աղջիկնի, բախըլնի, գովի, կէշէովի և այլն։*

բ) Բայի անցյալ կատարյալ և սպառնի ժամանակների մի շարք ձևեր, որոնք նույնպես բնորոշ են միջին հայերենին՝ երեկ, երետ, լսեց, ասցիր, գնալու ենք, գալու էք և այլն։

գ) Հարակատար և վաղակատար դերբայների օգնությամբ կազմված բայական ձևեր, որոնք խորթ են գրաբարին, ինչպես, օրինակ, կարդացել եմ, տեսել էր, գրած ունիմ , կապած է, շինած էր և այլն։

գ) Տեքստում հանդիպում են թուրքերեն բառեր. X դարի գրական հուշարձանի համար այդ փաստն ուղղակի անհավանական է։

ե) Թարգմանության մեջ հանդիպում է պարոն *բառը (հին ֆրանս.* baron*-ից), որը հայերենի մեջ է թափանցել XII—XIII դդ. ոչ շուտ։*

զ) Գրիչն օգտագործել է օ և ֆ տառերը, որոնք, ինչպես հայտնի է, հայոց այբուբենին են ավելացվել XII դարում. ահա ևս մի ապացույց, որ ձեռագիրը ստեղծվել է XII դարից ոչ շուտ[35]։

է) Գրաբարի համար ամենևին հատկանշական չէ այնպիսի ձևերի գործածությունը, ինչպիսիք են՝ դարտակ, պացխում, շալկող, հիմիկ, խրկել, մը-

---

33 *«Եւ դարձեալ զքո լեզուիդ գիտելն ըրովանդակ զբառսն զեզերականս, որ պէս զԿորճայն և զՏայեցին և զխութայինն և զՉորրորդ Հայեցին և զՍպերացին և զՍիւնին և զԱրցախայինն. այլ մի միայն զՄիջերկրեայսն և զՈստանիկսն, վասն զի պիտանիք այսոքիկ են ի տաղաչափութեան. այլ և աւգտակարք ի պատմութիւնս, զի մի վրիպեսցի անընդել գոլով լեզուացն» (տե՛ս Հ. Աճառյան. Հայոց լեզվի պատմություն. մաս Բ, Երևան, 1951, էջ 128)։*

34 *Ի. Աբուլաձե. X դարի վրացերեն մի ձեռագրի հայերեն հիշատակագրությունները և նրանց նշանակությունը հայ բարբառագիտության համար.—«Բանբեր Մատենադարանի», № 4, 1958, էջ 38—39։*

տիպ գնել, ժուռ գալ, շնախկլել և այլն, որոնք ընդհակառակն, շատ սովորական են միջին հայերենի համար։

բ) Բառերի ուղղագրության մեջ զգացվում է արևմտահայերենի խիստ ազդեցությունը. այսպես, ձայնեղ բաղաձայնները խլացվում են՝ կանկնած—կանգնած, սանտալ—սանդալ, հանկիստ—հանգիստ, գնտանել—գնդանել, պրինծ—պղինձ և այլն, մի երևույթ, որը նույնպես խորթ է գրաբարին և բնորոշ է միջին հայերենին և այլն։

Այսպիսով, վերոհիշյալ փաստերի լույսի ներքո մնում է եզրակացնել, որ կամ նշված տեքստն իրենից ներկայացնում է Դավիթ Կուրապաղատի պատվերով X դարում կատարված թարգմանության՝ հետագայում միջին հայերենի վերածված տարբերակը, կամ էլ նշված թարգմանությունն արվել է XII դարից ոչ շուտ, ըստ տիտղոսաթերթը, որտեղ հիշվում է Դավիթ Կուրապաղատի անունը, տվյալ ձեռագրին է ամրացվել հետագայում, թյուրիմացաբար։

«Պղնձե քաղաքի պատմության» արաբերեն բնագրի և հայերեն թարգմանության համեմատությունից պարզվում է, որ դրանք հիմնականում համընկնում են՝ չնայած որոշ տարբերությունների առկայությանը։ Այսպես, հայկական տարբերակը սովորաբար ավելի համառոտ է, սեղմ, մինչդեռ արաբերեն բնագրում հաճախ են հանդիպում կրկնություններ և մանրամասն, երկարաշունչ նկարագրություններ։ Սյուժեն թե՛ արաբական, թե՛ հայկական տարբերակներում համարյա նույնն է, չհաշված որոշ դրվագների տարբերությունը, չափածո հատվածների և մի քանի գործող անձանց անունների որոշ անհամապատասխանությունը։

Նշված տարբերությունները, բնական է, բացատրվում են այն փոփոխություններով, որ կրել են իրենց բազմադարյան գոյության ընթացքում թե՛ արաբական, թե՛ հայկական տարբերակները։ Այդտեղ որոշակի դեր են խաղացել թե՛ կրոնական պատճառները՝ համապատասխանաբար որոշ մահմեդական կամ քրիստոնեական գունավորում հաղորդելով տեքստին և թե՛ այն, որ գրավոր տեքստը, հատկապես աշխարհիկ գրականության մեջ, չէր դիտվում որպես ինչ-որ անձեռնմխելի բան, այլ այն կարելի էր փոփոխել, կրճատել կամ ընդարձակել, «գեղեցկացնել», «լրացումներ» ու «շակումներ» մտցնել և այլն։ Դրա հետևանքով թե՛ արաբերեն բնագիրը, թե՛ հայերեն թարգմանությունը այսօր մեզ են ներկայանում բազմաթիվ տարբերակներով։

АРАБСКАЯ И АРМЯНСКАЯ ВЕРСИИ «СКАЗАНИЯ О МЕДНОМ ГОРОДЕ»

А. Н. МКРТЧЯН

Резюме

«Сказание о Медном городе» принадлежит к числу тех удивительно жизнестойких письменных памятников, которые, будучи широко распространены в средневековой Армении, продолжали оставаться в центре внимания армянского читателя вплоть до XX века. Долгое время оба армянских перевода «Сказания», датируемые X и XIII веками, связывались с арабским оригиналом «Тысячи и одной ночи». Однако вновь обнаруженные факты заставляют пересмотреть это мнение. Изучение арабской версии «Сказки о Медном городе» показывает, что несколько веков (с IX в.) она бытовала в самостоятельных списках и сборниках назидательного характера и была включена в свод «Тысячи и одной ночи» лишь в XV—XVI вв. Поскольку армянские переводы относятся к более раннему времени (не позднее

35 Ն. Ակինյանը ձեռագիրը թվագրում է XIV դարով։ Տե՛ս Ն. Ակինյան. նշվ. աշխ., էջ 22։

XIII в.) и, как правило, тоже представлены отдельными списками либо входят в сборники нравоучительных сочинений, то совершенно очевидно, что армянские переводы сделаны еще до включения «Сказки о Медном городе» в свод «Тысячи и одной ночи».

До сих пор ряд исследователей вслед за Н. Акиняном считали, что «Сказание о Медном городе» впервые было переведено на армянский язык в X в., основываясь на том, что в заглавии рукописи, обнаруженной Н. Акиняном, упоминается Давид Куропалат; язык перевода, изобилующий диалектизмами, считался «диалектом области Танк». Однако детальное изучение языка перевода показало, что упомянутая рукопись создана не ранее XII в., так как: а) язык перевода представляет собой скорее среднеармянский язык, чем грабар, между тем среднеармянский язык стал употребляться в качестве литературного не ранее XII—XIII вв.— это доказывается множеством датированных памятников; б) в тексте встречаются буквы օ и ֆ, которые, как известно, были добавлены к армянскому алфавиту в XII в., а также слово պարոն (заимствовано из старофранц. baron не ранее XII в.) и турецкие слова; в) тайкский диалект науке практически неизвестен: те его особенности, на которые обратил внимание исследователей И. Абуладзе, совпадают с диалектными особенностями перевода только частично (примерно на 50%), причем совпадения нельзя считать признаками какого-либо конкретного диалекта, они присущи всем западноармянским диалектам ветви «կը».

Таким образом, нужно либо предположить, что перевод, обнаруженный Н. Акиняном, был сделан не в X в., а позже, и заглавный лист с упоминанием Давида Куропалата был присоединен к рукописи случайно, либо считать, что до нас дошло переложение на среднеармянский язык перевода X в., действительно выполненного по заказу Давида Куропалата.

Hasmik Mkertchian

ARABIAN AND ARMENIAN VERSIONS OF “THE TALE OF THE CITY OF BRASS”

Summary

For a long time the two Armenian translations of the *Tale of the City of Brass* dating from the 10th and 13th centuries were thought to belong to the original text of *One Thousand and One Tales.* Newly found data, however, make us change this opinion. The study of the Arabic text of the *Tale of the City of Brass* shows that for a few centuries (beginning the 9th) the tale could be found both independently and in collections of moral tales, and was included into *One Thousand and One Tales* only in the 15-16th centuries. As the Armenian translations date to an earlier period it is obvious that these renderings were done before the tale became part of the *Arabian Nights.* According to the general opinion the *Tale* was first translated into Armenian in the 10th c. This opinion was based on the fact that name of King David Kuropalates was included into the manuscript title. The language analysis of this translation, however, shows the manuscript was created not earlier than the 12th century. The language is Middle Armenian, which got the status of literary language only in the 12-13th centuries (witness several letters added to the Armenian alphabet only in the 12th c., the word *paron* which is a 12th c borrowing from Old French and a number of Turkish words). Thus, we can either suggest that the text of the *Tale of the City of Brass* was translated later than the 10th c. and the name of King David Kuropalates was added to the manuscript later, or we deal with a later Middle Armenian adaptation of a 10th century translation.

* Հոդվածն առաջին անգամ հրատարակվել է *Պատմա-բանասիրական հանդեսում*, (1986), №2, էջ 130-138.: Վերահրատարակվում է հանդեսի խմբագրության թույլտվությամբ:

«ՊՂՆՁԵ ՔԱՂԱՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ» ԿԱՖԱՆԵՐԻ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

Հ. Ա. ՍԻՄՈՆՅԱՆ

Բազմաթիվ են Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում և արտասահմանյան հայ գրապահոցներում գտնվող «Պղնձե քաղաքի պատմության» ձեռագրերը, որոնց ընդօրինակումները շարունակվել են մինչև XX դարը։ XVIII դարից սկսած, ընդօրինակումներին զուգահեռ, սկիզբ է առնում և լայն ծավալ ստանում նրա տպագրության գործը՝ հատկապես Կ. Պոլսում, Էջմիածնում, Սաղրասում։ Ընդհանուր առմամբ հայտնի է Պատմության XVIII—XIX դարերում կատարված շուրջ երկու տասնյակ հրատարակություն։ Սրանցից զատ, տարբեր ժամանակներում, քաղվածաբար հրատարակվել են նաև Պղնձե քաղաքի պատմության կաֆաները (ընդմիջող երգեր)[1]։

Պղնձե քաղաքի պատմության հետ առնչվող շատ հարցեր թեև վաղուց են արժանացել մասնագետների ուշադրությանը, բայց մինչև օրս էլ շարունակում են տարակարծությունների տեղիք տալ։

Ուշադրության կենտրոնում է եղել հատկապես թարգմանության ժամանակի հարցը, որին առաջին անգամ անդրադարձել է Ղևոնդ Հովնանյանն իր «Հետազոտությունք նախնյաց ոամկորենի վրա» ուսումնասիրության մեջ։

Հենվելով Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանի № 88 ձեռագրում առկա հիշատակարանի հաղորդած տվյալների վրա, բանասերը եզրակացնում է, որ Պատմությունը թարգմանվել է 1222 թ., Առաքել Անեցու կամ Շիրակվանեցու կողմից Ղ. Հովնանյանի հետևությամբ մի շարք բանասերներ (Ն. Անդրիկյան, Հ. Տաշյան, Հ. Քյուրտյան) Պղնձե քաղաքի հավանական կամ հաստատ թարգմանիչ են հայտարարում նույն Առաքել Անեցուն[3]։ Թարգմանության հարցին անդրադառնալով, բանասեր Ն. Ակինյանը այն մոտավորապես նույն ժամանակների գործ է համարել, թեպետ ոչ Առաքել Անեցու ձեռքով կատարված։ «Թարգմանությունը հին է, հավանորեն 1250—1350 շրջանեն, երբ ծաղկեցան Ֆրիկ և Հովհաննես և Կոստանդին Երզնկացիք և թարգմանվեցան Ցարմանի Ասմանի, Փահլուլ թագավորի, Աղքատ թագավորի և Աբղլ Ճաֆարի և Ճեմիլայի պատմությունները

Հայագետների մի այլ խումբ, առանց անդրադառնալու նախորդ բանասերների բերած փաստարկներին, Պղնձե քաղաքի պատմության թարգմանիչ է

---

1 Գ. Հովսեփյան, Գրիգորիս Աղթամարցի, «Արարատ», 1919, էջ 19։ Ա. Չոպանյան, Հայ էջեր, Փարիզ, 1912, էջ 86։ Ն. Ակինյան, Գրիգորիս Ա կաթողիկոս Աղթամարի, Վիեննա, 1958, էջ 112։

2 Հ. Ղ. Հովնանյան, Հետազօտութիւնք Նախնեաց ռամկօրենի վրայ, Վիեննա, 1897, էջ 332։

3 Ն. Անդրիկյան, Ազգային վեպերեն, «Բազմավեպ», 1906, էջ 289։ Հ. Տաշյան, Ցուցակ ձեռագրաց... ի Վիեննա, էջ 348։ Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, Գ, Երևան, 1946, էջ 372։ Հ. Քյուրտյան, Պղնձե քաղաքի պատմությունը, «Հայրենիք» ամսագիր, Բոստոն, 1955, № 10, էջ

4 Ն. Ակինյան, նշվ. աշխ., էջ ճՁ։

համարում XVI դարի տաղերգու Գրիգորիս Աղթամարցուն։ Նման հայտարարությամբ դեռևս 1882 թ. հանդես էր եկել Արիստակես վարդ. Տեկանցը[5]։ Հետագայում, 1912 թ. Շավարշ վարդ. Սահակյանը, ի հաստատումն վերջինիս, հրապարակ է հանում Պատմության ձեռագիր օրինակներից մեկում առկա մի այլ հիշատակարան, ուր Գր. Աղթամարցին հիշատակվում է իբրև Պղնձե քաղաքի «լուսածող»։ Այդ հիման վրա էլ նա Գր. Աղթամարցուն է վերագրում թարգմանության և բոլոր կաֆաների հորինման գործը, դրանով իսկ թարգմանության ժամանակը ետ բերելով դեպի XVI դար։ Շավարշ Սահակյանը ուղղակի գրում է. «...մենք կրնանք Գրիգորիս կաթ. Աղթամարցին ճանչնալ իբրև թարգմանիչ «Պղնձէ քաղաքին» և հեղինակ անոր կաֆաներուն...»[6]։

Պղնձե քաղաքի նախնական թարգմանության ժամանակի հարցը լուծելու համար շրջադարձային նշանակություն ունեցավ 1958 թ. Ն. Ակինյանի կողմից հայտնաբերված և «Հանդես ամսօրյայում» հրապարակված Պղնձե քաղաքի պատմության հնագույն թարգմանության մինչ այդ անհայտ ընդօրինակությունը։ Պարզվում է, որ Առաքել Անեցու թարգմանությունից շուրջ 3 դար առաջ, դեռևս X դարում, Տայոց գավառում «ի խնդրոյ կամ ի հաձոյս» հայազգի Դավիթ Կուրապաղատի, թարգմանվել է և Պղնձե քաղաքի պատմությունը։ Նրա պատվերով թարգմանվել են մի շարք այլ զրույցներ, այդ թվում՝ Մանկան և աղջկա, Ցարման մանուկի պատմությունները, որոնք գետեղվել են «Զրուց եւ խաւսք առաջի թագաւորացն եւ իշխանացն, զոր թարգմանեցին Դաւիթ Կուրապաղատին ի հայ լեզու ի տաճիկ լեզվէ» վերնագրի ներքո[7]։

Նորահայտ այդ թարգմանությունը ստիպեց նրա հրատարակչին, ապա նաև շատերին վերանայել նախկինում պաշտպանած իրենց տեսակետները Պղնձե քաղաքի պատմության՝ հայ իրականություն ներթափանցելու նախնական ժամանակի մասին։ Եթե նախկինում բանասերների մեծ մասը, անծանոթ լինելով Ն. Ակինյանի մատնանշած ձեռագրին և վկայակոչելով սոսկ Ղ. Հովնանյանի հրապարակած տվյալները, Պղնձե քաղաքի պատմության հայկական առաջին թարգմանությունը համարում էր 1222 թ. Առաքել Անեցու կատարածը, ապա այժմ նոր փաստերի լույսի տակ ընդունվում է հիշյալ թվականից շուրջ երկու դար առաջ կատարված մեկ այլ թարգմանության գոյությունը։ Ըյուրիմացությունից խուսափելու նպատակով իր «Գրիգորիս Ա կաթողիկոս Աղթամարի» գրքին Ն. Ակինյանը կցում է մի հավելված, ուր անդրադառնալով նույն գրքի նախորդ էջերում հիշյալ հարցի շուրջը հայտնած իր կարծիքին, ասում է. «Այժմ, երբ երևան եկավ Պղնձե քաղաքի պատմության նախագրիգորիսյան բնագիր մը, հարկ է այս տեսությունը բարեփոխել»[8]։

Նորագույն ուսումնասիրություններում առաջին թարգմանության ժամանակն արդեն տարակուսանքներ չի հարուցում։ Իբրև Պղնձե քաղաքի նախնական թարգմանություն վկայակոչվում է Ն. Ակինյանի հրապարակած X դարի թարգմանությունը[9], որին 1222 թ. հաջորդել է երկրորդ թարգմանությունը, կատարված Առաքել Անեցու ձեռքով։

5 Արիստակես վարդ. Տեկանց, Հայերդ, Թիֆլիս, 1882, էջ

6 Շավարշ ծ. վարդ. Սահակյան, Գրիգորիս կաթողիկոս Աղթամարցի և «Պղնձե քաղաքին» թարգմանությունը, «Տաճար», 1912, № 40, էջ 595։

7 Ն. Ակինյան, Զրույց Պղնձե քաղաքի, «Հանդես ամսօրյա», 1958, 1—4, էջ 21։

8 Ն. Ակինյան, Գրիգորիս Ա կաթողիկոս Աղթամարի, էջ ՃԽԹ,

9 Մ. Ավդալբեգյան, Գրիգորիս Աղթամարցի, Երևան, 1963, էջ 324։

Պղնձե քաղաքի թարգմանության բնագրի և կաֆաների հետ առնչվող շատ հարցեր բանասիրության մեջ կապվել են XVI դարի տաղերգու Գրիգորիս Աղթամարցու անվան հետ։

Պղնձե քաղաքի արաբական բնագիրը, «Հազար ու մի գիշերի» շատ զրույցների նման, ունեցել է ոտքերի ձևով ասված խրատական կաֆաներ, որոնք ծառայել են արծարծվող հիմնական գաղափարների լուսաբանմանը։ Հայ թարգմանիչները, բնականաբար, պետք է թարգմանեին և այդ կաֆաները կամ դրանց մի մասը։ Հետագայում պահանջ է զգացվել Պատմությունը թարմացնել բանաստեղծական նորանոր երգվող ընդմիջարկություններով (կաֆաներով)։ Այսպիսով, բնագրային կաֆաների կողքին, աստիճանաբար, տեղ են գտնում մեծ թիվ կազմող բոլորովին նոր քառյակներ-ութնյակներ։ Եվ եթե Պատմության ամենահին ընդօրինակությունն ունի շուրջ 24 կաֆա, ապա որոշ ձեռագրերում դրանց թիվը հասնում է 80-ի։ Դարերի ընթացքում կատարված աստիճանական այս ներմուծումները ստեղծել են այնպիսի հարաբերակցություն Պղնձե քաղաքի օրինակների միջև, որը հնարավոր է դարձնում ըստ կաֆաների առկայության տարբերել այդ երկի երեք խմբագրություն՝ նախնական, նախագրիգորիսյան և գրիգորիսյան:

1. Նախնական խմբագրություն. *Սա, ինչպես նշվեց, կատարված է X դարում, ժամանակի խոսակցական լեզվով՝ «գողտրիկ գավառաբարբառով...», ունի 24 կաֆա, որոնց մի մասը թարգմանական է։ Դրանից առաջինը սկսվում է «Գնաց ժամանակ սոցա», իսկ վերջինը՝ «Աւաղ տամ հազար բերան» տողով։ Այս կաֆաները չունեն հեղինակային պատկանելության նշումներ, հաճախ անմշակ են, երբեմն՝ թերի և աղճատ։ Բուն բնագիրը (արձակ մասը) մյուս օրինակների համեմատությամբ համառոտ է։ Այս խմբագրության միակ օրինակը Ն. Ակինյանի հրապարակած՝ Դավիթ Կուրապաղատի պատվերով կատարված թարգմանությունն է։*

2. Նախագրիգորիսյան խմբագրություն. *Այս խմբագրության կաֆաները ևս սովորաբար սկսվում են «Գնաց ժամանակ նոցա» և ավարտվում «Աւաղ տամ հազար բերան» կաֆայով։ Նախնական խմբագրության պարունակած կաֆաներից զատ ունեն հավելյալ նոր կաֆաներ։ Կաֆաների ընդհանուր թիվը հավասար է 50-ի։ Այստեղ ևս բացակայում են նշումներ հեղինակների մասին։ Նախագրիգորիսյան խմբագրության պատկանող ձեռագրերը Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում հետևյալներն են՝ №№ 1677, 1682, 6451, 7076, 7227, 7709, 8267, 8963, 9428, 10107, 10166։*

3. Գրիգորիսյան խմբագրություն. *Գր. Աղթամարցին նշանակալի աշխատանք է կատարել բնագրային կաֆաների մշակման և իր կողմից ստեղծված կաֆաներ ներմուծելու ուղղությամբ։ Կաֆաների թիվն է 65—75, որոնք ունեն հաստատուն, ուրույն դասավորություն։ Այստեղ, սովորաբար, առաջինը «Ասեմ քեզ զրուց, Մուսէ...» սկզբնատողով կաֆան է, որին հաջորդում են նախորդ խմբագրություններում բացակայող որոշ տներ։ Մնացած հավելյալ կաֆաները ցրված են ողջ շարադրանքի մեջ որոշակի կարգով, սակայն այնպես, որ նորից ավարտվեն «Աւաղ տամ հազար բերան...» կաֆայով։ Փոքր թիվ չեն կազմում «Գրիգորիս» անունը կրող կաֆաները։ Գրիգորիսյան խմբագրության են պատկանում Մատենադարանի №№ 2354, 5622, 6092, 6185, 6485, 6961, 8332, 8387, 8447, 8698, 8724, 9265, 10275 ձեռագրերը։*

Այսպիսի պայմաններում նախ անհրաժեշտ է դառնում առանձնացնել բուն բնագրային կաֆաները հետագա ներմուծումներից, ապա միայն անդրադառնալ հայ հեղինակների հորինած առանձին կաֆաներին կամ նրանց խմբերին։ Որոշակի դժվարությունների հետ է կապված «բնական ողբերի» տարբերակումը։ Դեռևս չի գտնված այն հնագույն խմբագրությունը, որից կատարված է զրույցի հայերեն թարգմանությունը X դարում։ Ավելին, Պղնձե քաղաքի հայերեն մնացած բոլոր օրինակներն անգամ՝ ամփոփված հետագա դարերի գրչագրերում և տպագիր ժողովածուներում, թեև մոտենում, սակայն լիովին չեն նույնանում զրույցի հանրահայտ «եգիպտական խմբագրությանը» (ստեղծված անհամեմատ ուշ՝ XIV—XVI դդ.)։ Արաբերեն ձեռագրերի առանձին օրինակներն իրարից տարբերվում են նաև կաֆաների բնույթով, դասավորության եղանակով ու քանակով։

X դարում հայերեն թարգմանված Պղնձե քաղաքի պատմությունը պետք է ավելի նախնական վիճակ ներկայացներ։ Պատմության եգիպտական խմբագրության արաբերեն[10] և ռուսերեն[11] օրինակների հետ հայերեն օրինակների համեմատությունից պարզվում է, որ վերջիններս ավելի սեղմ են, սխեմատիկ (և՛ բնագիրը, և՛ կաֆաները)։ Ամենայն հավանականությամբ, արաբական օրինակներում ներմուծումները կատարվել են աստիճանաբար, հետագա խմբագրությունների ընթացքում։ Իսկ հայերեն տարբերակը ավելի վաղ վիճակ ներկայացնելով, զերծ է մնացել այդ կերպարանափոխություններից։

Միջնադարի հայ թարգմանիչները ևս կաֆաների հարցում բավական հեռացել են բնագրից։ Անտարակուսելի է, որ վերջիններս, ելնելով հայոց լեզվի տաղաչափական առանձնահատկություններից, որոշ խմբագրությամբ են ներկայացրել կաֆաները։ Ակնբախ է, որ խմբագրման գործը տարվել է մի ուղղությամբ. ուշադրությունը հիմնականում սևեռված է եղել զգջման, ապաշխարանքի և հոգևոր կյանքի փառաբանման վրա, որով և նկատելիորեն ստվերի տակ է թողնվել բնագրի երգերի համեմատաբար աշխույժ ոգին։ Բազմավաստակ հայագետ Արշակ Չոպանյանը իրավացիորեն նկատում է, որ «հայ թարգմանիչը ընդհանուր իմաստն առնելով իր ուզածին պես շարադրած է (ավելի պարզուկ և ավելի համառոտ)»[12]։ Նման վերաբերմունք է եղել և զրույցի արձակ մասերի նկատմամբ։ Հավանաբար այս հանգամանքն էլ նկատի առնելով, Չոպանյանը իր կազմած «Հայ էջեր» ժողովածուի մեջ հրապարակած Պղնձե քաղաքի 10 կաֆաները (հանված Փարիզի Ազգային մատենադարանի № 308 ձեռագրից) բնութագրում է իբրև հայկական բանաստեղծություն՝ «օտար գործի մը հետևողությամբ գրված»[13]։ Որոշակի դեր է խաղացել բնագրում եղած մուսուլմանական կրոնի հետ կապվող պատկերացումները հայկականով փոխարինելու երևույթը։

Այս բոլորով հանդերձ, այդ ուղղությամբ տարված բանասիրական պրպտումները հնարավորություն են ընձեռում ընդհանուր պատկերացում ունենալ

[10] Tausend und Eine Nacht, Arabisch, nach einer Handschrift aus Tunis, Hrsg., von Dr. Maximilian Habicht, Breslau, 1834.

[11] „Тысяча и одна ночь", Госиздат, 1959.

[12] Ա. Չոպանյան, Հայ էջեր, էջ խ։

[13] Նույն տեղում։

թարգմանական կաֆաների մասին[14]։ Չծավալվելու համար նշենք միայն, որ Ն. Ակինյանի «Հանդես ամսօրյայում» հրատարակած օրինակը համեմատաբար ճիշտ է ներկայացնում բնագրային կաֆաների ընդհանուր պատկերը։

Քննությունը պարզում է, որ Պղնձե քաղաքի պատմության հայկական օրինակներում ընդգրկված կաֆաներից առնվազն հետևյալ տասը իրենց հիմքում ունեն արաբական համանման երգեր.

1. Մահն, որ յայս տեղս գայ	6. Ես էի մեծ թագաւոր
2. Մահն բաժանեց զմեզ	7. Արարիչն արարածոց
3. Քանի՞ Աղամայ որդիք	8. Մեռած, թէ հազար եմ
4. Հաշվէ, թէ քանի բարի	9. Զինչ գանձ ու կումաշ կայր ինձ
5. Եկն ինձ մահ և ոչ կարացի	10. Ո՞ւր են թագաւորք երկրի

Բնագրային կաֆաների հետ ունեցած առնչությամբ վերոհիշյալ երգերը հավասարարժեք չեն. նրանց մի մասը հարազատ թարգմանություն է, մյուսներում առկա են փոփոխություններ, մնացածներն էլ փոխադրություն են հիշեցնում։

Հարազատ թարգմանված կաֆաներում հիմնականում ճշտորեն վերարտադրված է լինում համապատասխան երգի բովանդակությունը՝ Ահա մի հատված այդ կաֆաներից.

Нет пользы от воинов, которых я набирал,	Եւ ո՛չ բազում հեծել աւգնեցին ինձ,
Ни друг, ни соседи мне тогда не помогут...	Ո՛չ ազգականք իմ աւգնեցին ինձ,
К другому перед зарей вернется она опять,	Ի ամենայն մեծութենէս տարան զիս
Носильщик когда придет к тебе и могильщик.	Շալկող և փորող մի[15]:

Ընդ որում, նույնն է նաև մեջբերված կաֆաների տեղադրումը արձակ բնագրում. նույնական են նրանց նախորդող և հաջորդող հատվածները։

Երբեմն հայերեն օրինակի և ավելի ինքնուրույն կաֆաների համադրությունը տալիս է բնագրի մեկ կաֆայի համարժեքը.

Коль вспомните меня через много лет вы,	1. Աւաղ զմեռած անունս իմ,
Превратности когда друг друга сменят.	Որ այլ ոչ բնաւ յիշուի բարի.
То я—Шеддада сын, людей владыка,	Թագաւոր՝ որդի Գաղատայ,
И всей земли со всякою страною...	Թագաւորի որդի Շաաայ:
Я был велик, царей их унижал я,	2. Ես մեծ թագաւոր էի,
И жители земли меня боялись.	Զօրաւոր, հզօր և արի.

---

14 *Մենք հիմնականում հենվում ենք Պղնձե քաղաքի Ն. Ակինյանի հրատարակած օրինակի, «1001 գիշերի» արաբերեն հրատարակության* (Tausend und Eine Nacht, Arabisch, nach einer Handschrift aus Tunis, Hrsg., von M. Habicht, Breslav, 1834), *վերջինիս հետ ընդհանուր առմամբ նույնացող ռուսերեն* („Тысяча и одна ночь", М., 1959) *հրատարակության և Մատենադարանի համապատասխան ձեռագրերի վրա։ Լրացուցիչ աղբյուր է 1902 թ. Պետերբուրգում լույս տեսած* „Тысяча и одна ночь" *ժողովածուն (ըստ Մարգրյուսի ֆրանսերեն թարգմանության)։*

15 *Այս և հաջորդ համեմատելի կաֆաները վերցնում ենք գրույցի ռուսերեն թարգմանության 1959 թ. հրատարակությունից, քանի որ վերջինիս արաբերեն նախօրինակը մոտ է հայկականին։ Հոդվածը չծանրաբեռնելու նպատակով այստեղ չենք մեջբերում գրույցի 1839 թ. Բրեսլաու քաղաքում հրատարակված արաբերեն բնագրի համապատասխան կաֆաները, որոնք ընդհանուր առմամբ նույնանում են վերոհիշյալ ռուսերեն կաֆաներին։*

Я владел деньгами, числа которых сочесть
нельзя,
Копил я их на случай перемены.
И мне думалось, будто выкуплю всем
богатством я
Мой дух и жизни срок назначу новый.
Все отверг господь, и свою лишь волю
исполнил он,
И теперь один я, лишен друзей и братьев.

Շատ գանձ ու ղումաշ ունի,
Որ չուներ մարդ ի վերայ երկրի.
Զհոգիս իմ անտես արի
Ու զրնչից շահն բռնի.
Զամէնն այժմ այլոց թողի,
Մեկ զպատանքս առի ու գնացի։

Այս և այլ օրինակների հիման վրա հնարավոր է ենթադրել, որ թարգմանությանը զուգահեռ, շանտեսելով հայկական հայրեն-կաֆաների քառյակային-ութնյակային բնույթը, հայ թարգմանիչները բնագրի երկարաշունչ կաֆաներ մասնատել են գողտրիկ երգերի և տեղադրել դատ-դատ, երբեմն էլ բնագրի տարբեր մասերում։

Ահա մի ուրիշ օրինակ.

Где ныне цари и то,
Что в мире построили?—
Покинули то они,
Что строили на земле,
В могиле они лежат
Залогом за дело их,
И тлеют они в земле,
Бесславно погибшие...

Ո՞ւր են թագաւորք երկրի,
Որ առաջ զանվանքն յիշեցի։
Եւ կամ քանի քաղաք
Ու բերդեր յերկիր շինեցին.
[illegible] մահն ի վերայ երեկ,
Նայ ամէնքն դատարկ գնացին.
Իւրեանց անհուն գանձն
Լուկ իւրեանց հետ փող մի չառին։

Նկատեցինք, որ թարգմանությունը հաճախ կատարված է փոփոխություններով։ Նման կաֆաների գրված տեղերը և ընդհանուր ոգին նույնը լինելով, նմանությունը մոտավոր է լինում։ Այս իմաստով էլ այդ կաֆաները հեռավոր տարբերակներ կամ ազատ վերաշարադրումներ են հիշեցնում։ Անհավասիկ մի օրինակ.

Как часто я медлил, как часто метался,
Как много я разных людей перевидел!
Как много я съел и как много я выпил,
Как много я слышал певиц в своей жизни!
Как много запретов, как много приказов
Я дал и как много дворцов неприступных
Подверг я осаде, потом обыскал,
И много певиц я оттуда похитил,
Но только глупец, я предал перешел
Пытаясь добиться того, что не вечно...

Հաշվէ, թէ ՔԱՆԻ բարի
Ցայս անուն կեանքս վայելեցեր.
Ու կամ թէ ՔԱՆԻ քաղաք
Ու բերդեր յայլոց խլեցեր։
Հիմիկ ես խաւար մտաւք
Ու որդունքն այլ գան ի քեզ.
Ինչե՞ր ունի պացխուն տալու,
Որ այս կեանքս զրկեցեր։

Թվարկված 10 կաֆաներից զատ, Պղնձե քաղաքի առանձին ընդօրինակություններում առկա են «Ո՛, Ազամա որդիք» սկզբնատողով կաֆաներ, որոնք իրենց տեղադրումով և բովանդակությամբ համապատասխանում են արաբերեն բնագրի որոշ արձակ դարձվածներին։ X դարի թարգմանության մեջ այդպիսի կաֆաները երկուսն են, որոնք, ինչպես վկայում են փաստերը, հետագայում համալրվել են համահնչուն այլ կաֆաներով։

Փաստերը ցույց են տալիս, որ Պղնձե քաղաքի պատմության համար կաֆաներ են հորինել Մխիթարը *(XIII դ.),* Հովսեփ Աղթամարցին *(XVI դ.),* Գրիգորիս Աղթամարցին *(XVI դ.),* Զաքարիա Գնունյանցը *(XVI դ.) և ուրիշներ։*

Մխիթարն իբրև կաֆաների հեղինակ մինչև օրս անծանոթ է մնացել բանասիրությանը։ Ելնելով որոշ փաստերից, հնարավոր է ենթադրել, որ Նորա-

հայտ այս բանաստեղծի անունով ավանդված կաֆաները ժամանակագրական առումով Պղնձե քաղաքի պատմության առայժմ հայտնի հեղինակ ունեցող կաֆաներից հնագույնն են։

Ո՞վ է Մխիթարը։ Բանասիրությանը հայտնի բազմաթիվ նույնանուն անհատներից և ոչ մեկին Պղնձե քաղաքի կաֆաների հետ ուղղակիորեն առնչող մատենագիտական հիմքեր առայժմ չեն հայտնաբերված։ Այնուամենայնիվ, որոշ կցկտուր տեղեկություններ հուշում են XIII դարում ապրած, Պղնձե քաղաքի պատմության թարգմանիչ Առաքել աբեղա Անեցու կամ Շիրակվանեցու գործակից Մխիթար Ջեչկանց Շիրակվանեցու անունը։ Հայտնի է միայն, որ Առաքել Շիրակվանեցին թարգմանություններ կատարելիս օգտվել է Մխիթար Ջեչկանցի աջակցությունից[16]։

Անիին մերձակա Բագնայր գյուղի վանքի 1223 թ. արձանագրություններից մեկում Մխիթարը հիշատակվում է իբրև որդի «Ջէչկանց Աւետեացն» և հայր Վահրամի[17]։

Մխիթարի կաֆաները հանդիպում են Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի միայն մեկ՝ № 6185 ձեռագրում (XVII դար, գրիչ՝ Հովհաննես Ավերակցի)։ Վերջինս Պղնձե քաղաքի գրիգորիսյան խմբագրությանը պատկանող օրինակներից է, իսկ նրանում եղած կաֆաներն էլ հայտնի են Պատմության այլ ձեռագրերից։ Նորություն են կազմում սոսկ Մխիթարի «Ասաց Ամիրմուսէն զկափայս ի Մխիթարէ», «Եւ ասաց զողբս ի Մխիթարէ» և նման նշումներ ունեցող թվով հինգ կաֆաները, որոնց սկզբնատողերն են.

1. Քաղաք գեղեցիկ շինած
2. Էնց զարմանալի շինուածք
3. Բազմեալ բազումի դշխոյ
4. Զարմանք է գործ արարչին
5. Գերի Ադամայ որդի։

Եթե կաֆա հորինող հեղինակներին արևելյան այս գունագեղ զրույցի մեջ հրապուրել և բանաստեղծական ներշնչանքի աղբյուր է հանդիսացել աշխարհի ունայնության, վայելքների անցողիկության և աստվածային ամենակարողության խիստ միջնադարյան մտայնությունը, ապա Մխիթարը տալիս է քաղաքի, արքայական գահույքի, առասպելական կենդանու երևակայական նկարագիրը։ Ակնառու է Աղեքսանդրի առասպելական պատմության համապատասխան դրվագների երբեմն բառացի նմանությունների հասնող ազդեցությունը Մխիթարի կաֆաների վրա։

Ժամանակագրական առումով Մխիթարին հաջորդած մյուս հեղինակը Հովսեփ Աղթամարցին է։ Այս բանաստեղծի մասին մեզ հայտնի փաստերը կցկտուր են։

Գ. Հովսեփյանը, մատնանիշ անելով Պղնձե քաղաքի պատմություն ներմուծած նրա մի կաֆան, գրում է. «Գրիգորիս Աղթամարցին ճոխացրել է կաֆաներով (Պղնձե քաղաքի պատմությունը—Հ. Ս.), ավելի ևս խտացնելով Պղնձե քաղաքի մեջ արտահայտված մտքերը. այդ գործում նրան աջակից է հանդիսացել և Հովսեփ Աղթամարցին. գոնե ՄԸ կաֆան նշանակված է սորա անունով...»[18]։ Մեկ այլ տեղ, վկայակոչելով էջմիածնի № 588 (այժմ՝ Մաշտոցի

16 Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, Գ, էջ 372։

17 Ղ. Ալիշան, Շիրակ, Վենետիկ, 1881, էջ 121։

18 Գ. Հովսեփյան, Գրիգորիս Աղթամարցի, էջ 16։

անվ. Մատենադարանի № 5622) ձեռագրի նշումները, դարձյալ կրկնում է. «Մի- ողը նշանակված է Հովսեփ Աղթամարցու անունով»[19]։

Այսքանով սպառվում են կոնկրետ տեղեկությունները կաֆաների ասպարեզում Հովսեփ Աղթամարցու կատարած աշխատանքի մասին։ Հետագայում միայն Ն. Ակինյանը, օգտվելով մի այլ աղբյուրից (Վիեննա, № 977 ձեռ.), բավարարվում է Գ. Հովսեփյանի նկատած կաֆայի թռուցիկ հիշատակումով[20]։ Խոսքը «Գերի Ադամայ որդի, զամէն է՞ր կատես հետ մեղաց»...[21] ութատող կաֆայի մասին է, որը Պղնձե քաղաքի մի շարք օրինակներում (№№ 10275, 5622, 6185, Վիեննայի № 977 և այլն) կրում է Հովսեփ Աղթամարցու անունը։ Անկասկած, այս վերագրումը պետք է հավաստի համարել, քանի որ հակառակ ցուցումներ հայտնի չեն։

Այժմ անցնենք Պղնձե քաղաքի պատմության համար Գր. Աղթամարցու հորինած կաֆաներին։

Գր. Աղթամարցու գրչին վերագրված կաֆաներ են հրատարակել տարբեր բանասերներ, որոնք վստահություն են ցուցաբերել իրենց հայտնի մեկ ձեռագրի վկայությունների նկատմամբ։ Այդ իմաստով ուշագրավ են Գ. Հովսեփյանի մտորումները։ Նա նկատում է, որ իր տրամադրության տակ գտնվող ձեռագրում թվով 34 կաֆաները, որոնք ներկայացվում են Գր. Աղթամարցու անունով, ասված են հերոսների կողմից, օրինակ՝ «Ի բերանոյ ալեւորին», «Եւ ասաց Ամիրմուսէն զողըս ի Գրիգորիսէ» և այլն, ի հակադրություն մնացած ողբերի, որոնք «բուն պատմության մասն են կազմում՝ գրված արձանների կամ գերեզմանների վրա»։ Անհեղինակ կաֆաներից, սակայն, Հովսեփյանը առանձնացնում է վերոհիշյալ 34-ի հետ որոշ ընդհանրություններ դրսևորող նույնատիպ 9 կաֆա, որոնց՝ ձեռագրերում անհեղինակ լինելը, ըստ հրատարակչի, չի խանգարում դրանք Գր. Աղթամարցունը համարել։ Այսպիսով, ըստ Գ. Հովսեփյանի, ստացվում է 43 կաֆա, այսինքն այնքան, որքան Աղթամարցին իրեն է վերագրում ձեռագրի հիշատակարանում։

Որքան էլ հավանական են թվում այս դատողությունները, որոշ հանգամանքներ, սակայն, կասկածի տակ են առնում այդ հաշիվները։ Նախ, չպետք է մոռանալ, որ այդ 9 կաֆաների մի մասը արդեն առկա է Պատմության X դարի թարգմանության մեջ, որին ծանոթ չի եղել բանասերը։ Այնուհետև փաստերին հակասում է բանասերի այն պնդումը, թե «բնական» (բնագրային) ողբերը բացառապես արձանների և տապանաքարերի վրայի եղածներն են։ Ինչպես երևում է, բնական ողբերի շարքում չի բացառված նաև տարբեր հերոսների կողմից ասված որոշ կաֆաների գոյությունը։ Օրինակ.

...Окружавшие его слушали... и стал говорить такие стихи:
—Что до меня, мне Сулейман не страшен,
Ведь обо всех делах осведомлен я...

Այս հատվածը ռուսերեն է թարգմանվել արաբերեն բնագրից։

Այնուհետև Գ. Հովսեփյանը ձեռագրի մնացած 28 կաֆաները դասում է բնագրային երգերի շարքը։ Այդ կարծիքը ևս առայժմ մնում է տարակուսելի.

19 *Նույն տեղում, էջ 17։*

20 *Ն. Ակինյան, Գրիգորիս կաթողիկոս Աղթամարի, էջ ԻԳ։*

21 *Այս կաֆան չշփոթել Մխիթարի 5-րդ, նույն սկսվածքն ունեցող կաֆայի հետ։*

որովհետև մեզ հայտնի արաբական երկու բնագրերում եղած կաֆաների թիվը կազմում է 14։ Ըստ երևույթին, այստեղ անտեսվել է հայ այլ հեղինակների կաֆաների գոյության հնարավորությունը։

Գր. Աղթամարցու կաֆաների հաջորդ հրապարակումը պատկանում է Ն. Ակինյանին, որն օգտվել է Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանի № 977 գրչագրից (ԺԶ դ.)։ Բանասերը Գրիգորիսի վաստակը տեսնում է Պղնձե քաղաքի «բնագրի մեջ աղավաղած, պակասավոր կաֆաներու թիվը աճեցնելու մեջ»[22]։ Ընդ որում, նշված ձեռագրում Գրիգորիսին վերագրված 45 կաֆաներից 18-ը նա համարում է տաղերգուի կողմից մշակված բնական ոդբեր։ Հետևաբար, մնում է ենթադրել, որ մնացած 27 կաֆաները դիտվել են իբրև բուն գրիգորիսյան կաֆաներ։ Ն. Ակինյանն այնուհետև մեկ-երկու կոնկրետ օրինակով մատնացույց է անում միջնադարյան բանաստեղծների, հատկապես Մկրտիչ Նաղաշի բանաստեղծությունների վրա Պղնձե քաղաքի որոշ կաֆաների ազդեցությունը։

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու Մ. Ավդալբեգյանը իր «Գրիգորիս Աղթամարցի» մենագրության ծանոթագրություններում հատուկ բաժին է հատկացրել Պղնձե քաղաքի ձեռագրերի քննությանը (տե՛ս նշված աշխատության 323—327 էջերը)։ Հեղինակին հատկապես հետաքրքրել է Պղնձե քաղաքի պատմության կաֆաների հորինման գործում Գր. Աղթամարցու կատարած աշխատանքի հարցը, որի մասին նա եզրակացնում է. «Մաշտոցյան Մատենադարանի մեր ձեռքի տակ եղած ձեռագրերը կասկածելի են դարձնում նաև այդ կաֆաների՝ Աղթամարցու սեփական ստեղծագործություն լինելու հանգամանքը»։

Պղնձե քաղաքի պատմության կաֆաների հորինման գործում Գր. Աղթամարցու վաստակը ներկայացնելու իմաստով բացառիկ դեր ունի Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի № 5622 ձեռագիրը, որն ամփոփում է տաղերգուի արժեքավոր հիշատակարանը և կաֆաները։ Ձեռագիրն ընդօրինակված է 1700 թ., Գրիգոր քահանայի ձեռքով «ի Ջերմաձոր, Մոկաց թաղին»[23]։ Ուշագրավ է ձեռագրի հիշատակարանը, ուր որոշակիորեն ասվում է, որ տաղերգուն բնագրի «բնական» ոդբերի թիվը ավելացրել է իր իսկ հորինած ԽԳ (43) կաֆայով.

Զլուսաձող Պատմութեան Պղնձէ քաղաքիս՝	Քառասուն երեք սար ու ջումլայ
Զկաթուղիկոսն Գրիգորիս,	Ոտանաւոր ողբ կա ի սմայ,
Յիշեցէք յաստուած ողորմիս	Յանիմաստէս գրեալ ի սայ,
Ըզեղկելի մեղօք գերիս.	Մտացրդ ձեր յանոյանայ...[24]։

Այս վկայությունը հաստատված է նաև ձեռագրի նույնանուն գրչի՝ Գրիգոր քահանայի հիշատակարանում. «Ո՛վ եղբարք, յորժամ ընթեռնուք զպատմութիւնս և զուարճանայք, յայնժամ զիմաստուն կաթողիկոսն զտէր Գրիգորիսն յիշեցէք և աստուած ողորմի ասացէք նմայ, զի շատ աշխատեցաւ ի հետ սորայ և ԽԳ ողբ յիւրմէն ասեալ ի սայ, թող զայն, որ զերկու վանկըն և զմեկն ինքն էր արարեր ի բնական ողբերն, զի պակաս էր ընդ նմին...»[25]։

22 Ն. Ակինյան, Գրիգորիս Ա կաթողիկոս Աղթամարի, էջ 88։

23 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 5622, թ. 231 բ։

24 Նույն տեղում, թ. 54 բ։

25 Նույն տեղում, թ. 55բ։ Հայտնի են նույն հիշատակարանները պարունակող Պղնձե քաղաքի ևս երկու օրինակ։ Առաջինը գրված է 1624 թ. (տե՛ս «Տաճար», 1912, № 40, էջ 595), երկրորդը՝ 1628 թ. (տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 10329, թ. 113բ)։

Կարելի է բերել ուրիշ փաստեր ևս, որոնք ավելի հավանական են դարձնում միջնադարյան թարգմանական զրույցների հետ նշանավոր տաղերգուի նմանօրինակ կապերը։ Եվ իրոք, հայտնի է, որ Գրիգորիս Աղթամարցին գործոն մասնակցություն է ունեցել նաև Ալեքսանդր Մակեդոնացու հանրահայտ պատմությունը կաֆաներով հարստացնելու գործին։ Իբրև այդ իրողությունը հավաստող անառարկելի փաստարկներ կարելի է հիշել 1526 և 1536 թթ. բանաստեղծի անմիջական մասնակցությամբ ստեղծված Աղեքսանդրի պատմության երկու ձեռագրերում եղած ինքնագիր կաֆաները[26]։

№ 5622 ձեռագրում կաֆաների թիվն է 72, որոնք բոլորն էլ համարակալված են հայկական այբուբենի տառերով, ընդ որում, 34 կաֆայի դիմաց՝ լուսանցներում կա «Գրիգորիս» նշումը։

Պետք է նշել, որ № 5622 ձեռագիրը հիմնականում (մասնակի խոտորումներով) հետևում է մի որոշակի սկզբունքի։ Այդ ձեռագրում Գրիգորիսի անունով են նշանակված հիմնականում այն կաֆաները, որոնք չկան նախագրիգորիսյան օրինակներում։ Սրանք Գր. Աղթամարցու այն կաֆաներն են, որոնք հետագայում որոշ հաջորդականությամբ ավելացվել են արդեն եղած կաֆաներին։

Հասկանալի է, Գր. Աղթամարցին ինքը կամ նրան ժամանակակից որևէ գրիչ է գրիգորիսյան նորաստեղծ կաֆաները, հին կաֆաներից զատելու նպատակով, ներկայացրել հեղինակի անվան նշումով։

Այստեղից պարզ երևում է, որ 1857 թ. տպագրության հիմքում ընկած ձեռագիր օրինակում չեն եղել այն կաֆաները, որոնք կան № 5622 ձեռագրում և կրում են «Գրիգորիս» նշումը։ Կնշանակի վերջիններս, իրոք, առանձին ծագում ունեն՝ կապված Գր. Աղթամարցու անվան հետ։ Գր. Աղթամարցու հորինած կաֆաների սկզբնատողերն են.

1. Ասեմ քեզ զրուց, Մուսէ՛
2. Յոյս ունիմ ես առ աստուած
3. Աղաչեմ զքեզ, ստեղծո՛ղ
4. Մեր կեանքն է զետոց նման
5. Յառաջ ի քաղաքն իջնուք
6. Երբ թիւրն կենաց լբցոփ
7. Մեռաւ նախահայրն Ադամ
8. Ա՛յ իմ գեղեցիկ արքայ
9. Մարդ, որ չինչքն յոլով լինի
10. Զինչ որ Ադամայ որդիք
11. Իմ զօ՛րք, իմ հեծե՛լք ամէն
12. Ծառ մարդ ու ապլան յոլով
13. Այս կեանքս ի խաբող յերակ
14. Գազանք, դուք յաշմէ եկէք
15. Մի՛ երկնչիր, ո՛վ արքայ
16. Ո՛վ անքննելի աստուած
17. Է՛, զարմանագործ աստուած
18. Այս անցաւորական աշխարհս
19. Քանի մի խրատ տամ քեզ
20. Անթիւ եւ բազում մարդիկ
21. Մուսէ՛, դու բազում լացիր
22. Մահն ոչ բազաւոր կասէ
23. Այս երևելի բարիքս

Համապատասխան որոշ վկայություններ են պահպանվել նաև №№ 10329, 10275, 6185 և այլ ձեռագրերում, որոնք բոլորն էլ պատկանում են գրիգորիսյան խմբագրությանը։ № 5622 ձեռագրի նշումները հիմնականում համընկնում են նույն խմբագրությանը պատկանող Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանի № 977 ձեռագրի տվյալներին[27]։

Սրանցից զատ, № 5622 ձեռագրում հանդիպում ենք Գրիգորիսին վերագրված մի քանի կաֆաների, որոնք միևնույն ժամանակ առկա են և նախագրի-

26 *Այդ մասին տե՛ս մեր հոդվածը ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր» (հաս. գիտ.), 1968, № 8, էջ 85։*

27 *Ն. Ակինյան, Գրիգորիս Ա կաթողիկոս Աղթամարի, էջ 112։*

գորիսյան խմբագրության օրինակներում՝ առանց հեղինակի անվան։ Ո՞րն է այս երևույթի բացատրությունը։ Թերևս հենց այստեղ պետք է որոնել Աղթամարցու կողմից բնական ողբերի պակասող տողերի և վանկերի հավելման փաստը, որի մասին ձեռագրի հիշատակարանում ակնարկում է հիշյալ Գրիգոր քահանան. «ղերկու վանկըն և զմէկն ինքն էր արարեր ի բնական ողբերն, զի պակաս էր»։ Ըստ այսմ, Գր. Աղթամարցին հենց այս վերջին խմբի կաֆանե-րի մեջ է, որ պիտի կատարած լինի լրացումներ։ Նման ենթադրությունը ավելի քան հավանական է դառնում, երբ դիմում ենք ուղղակի այդ կաֆաներին։ Նրանցից մեկը, որը մի շարք ձեռագրերում (№№ 10275, 5622, 6185, Վիեննայի № 977) Գրիգորիսի անունով է, աղճատումներով առկա է անգամ X դարի օրինակում։ Ահա X դ. օրինակում եղած այդ կաֆան և նրա դիմաց՝ նույնի՝ Գր. Աղթամարցու անվամբ հայտնի տարբերակը.

Գեղեցիկ ղօվուճք եւ թագաւորական,
շինել չկարէ մարդ զայս ոչ ոսկի նման.
Դուք վայ շինողացս տուք,
որ չվայլեցաք զինքս միաբան.
Գնացաք և տեղիս թողաք,
մեր ամեն ոսկերք ճողացան:

(«Հանդես ամսօրյա», 1955,
№ 1—4, էջ 43):

Այս դրունս գեղեցիկ, աղուոր,
գովելի, մեծ, արքայական.
Չկարէ շինել այլ բան զայս,
զի այս շինուածքս է աննման.
Այ վայ դուք սոցա տուէք,
որ չեղաւ նա մեզ բնակարան,
Գրնացաք և ասա թողաք
զանցաւոր շինուածքս ամենայն:

(Պատմութիւն Պղնձէ քաղաքին,
Տփղիս, 1857, էջ 33):

Այստեղ էլ, սակայն, զգացվում է լրացուցիչ փաստերի անհրաժեշտու-թյուն։

Հնարավոր է մեկ այլ ենթադրություն ևս. քանի որ Պղնձե քաղաքի մեզ հասած ձեռագրերը հիմնականում ընդօրինակված են XVII—XVIII դդ., ապա բացառված չէ, որ հետագայում նախագրիգորիսյան որոշ օրինակների մեջ փոխանցված լինեին և գրիգորիսյան մի քանի կաֆաներ։

Քննվող հարցի առնչությամբ գոյություն ունի մասնակի տարակուսանք հարուցող մի հանգամանք, որը կարող է որոշ դեպքերում շփոթությունների տե-ղիք տալ։ Խոսքը վերաբերում է Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանի № 58 ձեռագրին՝ ընդօրինակված Տրապիզոնում, 1657 թ., Ամիրասի Երզնկացու կող-մից[28]։ Այդ ձեռագրի հետ մեր ունեցած ծանոթությունը սահմանափակվում է Տաշյանի հաղորդած տեղեկություններով։ Ըստ հիշատակագրի հավաստման (թ. 6բ), ձեռագրում ամփոփված Պղնձե քաղաքի պատմությունը, ինչպես և մի երազահան «ի յարապ լեզւէ ի հայոց բառ» է թարգմանել Առաքել Անեցին կամ Շիրակվանեցին 1222 թ., օժանդակությամբ Մխիթար Ջեչկանցի։ Մեզ հայտնի է նաև ձեռագրի առաջին կաֆան՝ «Ասեմ քեզ դրուց, Մուսէ»։ Հենվելով այս փաստի վրա և ելնելով նույն կաֆայով սկսվող մի շարք ձեռագրերի ծանոթու-թյունից, հնարավոր է վերջինս ևս դասել գրիգորիսյան խմբագրության ձեռա-գրերի շարքը։ Առաջին հայացքից կարծես ստացվում է հակասություն՝ XIII դարի թարգմանության մեջ առկա են կաֆաներ, որոնք մի շարք այլ աղբյուր-ներից հայտնի են XVI դարում ապրած Գր. Աղթամարցու անունով։

Շիրակվանեցու հիշատակարանի առկայությունը չպետք է կասկածի տակ դնի այդ ձեռագրում ևս Աղթամարցու հորինած որոշ կաֆաների ներթափանց-

---

[28] *Հ. Տաշյան, Ցուցակ ձեռագրաց..., էջ 354։*

ման հնարավորությունը։ Անկասկած, XIII դարի հիշատակարանը պահպանած այս ձեռագիրը հարստացել է հետագայի տարբեր հեղինակների՝ այդ թվում և Գր. Աղթամարցու կաֆաներով։ Նույն եղանակով էլ Աղեքսանդրի պատմության մեջ տեղ գտած ամենատարբեր հեղինակների զանազան կաֆաներ երկար ժամանակ վերագրվել են Խ. Կեչառեցուն, նրա մի հիշատակարան-կաֆայի հիման վրա, ուր ասվում է.

Առ ձեզ պաղատանք ընկնիմ,
Ընթերցողք, գրոցս ի լման,
ԸզԿեչառեցիս մոլարս,
Արարէք յիշման զիս արժան,
Որ ոտանաւոր ամէն,
Ասացի, զինչ ի սմայ, որ կան...[29]

Հիշատակարանը գրվել է XIV դարում, իսկ Պատմությունը շարունակել է կաֆաներ ներառնել նույնիսկ XVI—XVII դարերում։

Ինչպես երևում է, պրպտումներն առայժմ ուրվագծում են Պղնձե քաղաքի պատմության բնագրի մեջ կաֆաների ներհյուսման գործում Գր. Աղթամարցու կատարած աշխատանքի միայն որոշ կողմերը։ Սակայն այսքանն էլ որոշակի հիմք է տալիս պնդելու, թե տաղերգուի գրչից ելած կաֆաները ավելի են, քան ներկա հոդվածում հիշատակվածները։

Պղնձե քաղաքի որոշ կաֆաներ կապվում են Զաքարիա Գնունյանց բանաստեղծի անվան հետ։ Նկատենք, որ նախկինում (Ն. Ակինյան, Գ. Հովսեփյան և այլք) Զաքարիան իբրև կաֆագիր հիշատակվել է լոկ Աղեքսանդր Մակեդոնացու պատմության կապակցությամբ։ Պարզվում է, սակայն, որ Պղնձե քաղաքի պատմության որոշ կաֆաներ ևս հուշում են Զաքարիա Գնունյանցի անունը։ Հետաքրքիր է, որ մեզ հայտնի ձեռագրերում Զաքարիայի կաֆաները ոչ թե գրված են բուն բնագրում, այլ ուրիշ կաֆաների հետ կցված են Պղնձե քաղաքի պատմության վերջից՝ իբրև հավելված, առանց հեղինակի անվան հիշատակության։ Եվ քանի որ որոշ հիմքեր կան ենթադրելու, որ Զաքարիայի կաֆաները Պղնձե քաղաքի պատմություն մուտք են գործել միջնորդաբար՝ Աղեքսանդր Մակեդոնացու պատմության միջոցով, ապա այս հարցին մենք նպատակահարմար ենք գտնում անդրադառնալ մեկ այլ անգամ՝ Աղեքսանդր Մակեդոնացու պատմության հետ Զաքարիայի առնչությունները քննելու կապակցությամբ։

Պղնձե քաղաքի պատմության հայերեն թարգմանությունը, այսպիսով, իր բազմադարյան գոյության ընթացքում աստիճանաբար համալրվելով նորանոր կաֆաներով, ընդհանուր առմամբ պարունակում է մոտ 100 կաֆա։ Այդ կաֆաները ներկայացնում են երկու առանձին խմբավորում. 1. բնագրից եկող կաֆաներ (բնական ողբեր), որոնց թիվը նախնական տվյալներով հասնում է 10-ի և 2. հայ հեղինակների ստեղծած կաֆաներ։ Դատելով այս հոդվածում հրապարակված փաստերից, երկրորդ խմբավորման կաֆաներից հայտնի են դառնում Մխիթարի (XIII դ.) 5 կաֆա, Հովսեփ Աղթամարցու (XVI դ.) 1 կաֆա և Գրիգորիս Աղթամարցու (XVI դ.) 23 կաֆա։ Բնական է, որ Պատմության մնացած կաֆաները ստեղծվել են ոչ միայն այս, այլև ուրիշ հեղինակների կողմից, որոնց անունները, սակայն, չեն պահպանվել։

29 *Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 3587, թ. 26ա։*

Hasmik Simonyan

ON THE VERSES OF “THE TALE OF THE CITY OF BRASS”

Summary

The Mashtots Matenadaran and repositories of Armenian manuscripts outside Armenia host numerous manuscripts of *The Tale of the City of Brass*. The hand reproduction of the tale text in Armenian continued up to the 20th c. In the 18th century the process of active publication of the *Tale* began in Constantinople and Echmiatsin. Around twenty publications dating from the 18-19th centuries have survived. Collections of verses from the *Tale of the City of Brass* were published too. In the course of centuries the Armenian rendering of the *The Tale of the City of Brass* has been enriched with around 100 rhymes (Arab. *qafiya*). The corpus of these texts can be divided into 1. Verses rendered from the original text of the laments and 2. Verses of Armenian authorship composed by *Mkhitar* (12th c), *Hovsep Aghtamartsi* (16thc), *Grigoris Aghtamartsi* (16^{th} c.) and poets whose names have not reached us.

* Հոդվածն առաջին անգամ հրատարակվել է *Պատմա-բանասիրական հանդեսում*, (1969) № 2, էջ 155-166: Վերահրատարակվում է հանդեսի խմբագրության թույլտվությամբ:

Jack Haney

ON SOME VERY LONG RUSSIAN FOLKTALES

Без присказки сказка,	*Without a pretale the tale*
Что без полозьев салазки.	*Is like a sled without runners.*
С горы по льду	*Down the hill over the ice*
Нет им ходу,	*There's no track for it,*
А по гладкому пути	*And over the smooth way*
Нечего их и за собой везти.	*There's nothing to carry behind.*

The twentieth century apparently saw the birth and death of an exceptional sort of folktale in Russia, the "Long, Long Tale", known in Russian as the *долгая сказка*.[1] Or rather should one say, known to a few Russians as the *долгая сказка*. Most of them insist that a tale should be not too *длинная* and never *долгая*. But as will be made clear, долгая сказка is precisely the term used by the tellers of these tales and that is the term that will be used here. But for the English reader there is a problem: how to distinguish between the two Russian words for which we apparently make no common distinction. "Long" and "Lengthy" are used almost interchangeably for both time and space. The proposed solution involves the manner in which the tales were commonly told.

But first to the question of provenance. As far as I can ascertain at the present time, these very long folktales were recorded only over a limited time, from ca. 1930 to ca. 1976. There are none in the classical collection of N. E. Onchukov (*Северные сказки*), nor in the Karelian tales selected by M. K. Azadovskii (*Русские сказки в Карелии. Старые записи*). Not surprisingly, the brothers Sokolov did not collect any of them in the Belozersk region either. Nor did Karnaukhova. As far as I have been able to discern, they have been published in but three scholarly editions:

1. *Сказки М.М. Коргуева*, ed. A.N. Nechaev, Petrozavodsk, 1939.
2. *Русские народные сказки Карельского Поморья*, A.P. Razumova and T.I. Sen'kina, Petrozavodsk, 1974.
3. *Русские народные сказки Пудожского Края,* A.P. Razumova and T.I. Sen'kina, Petrozavodsk, 1982.

The tales at my disposal were collected only in two regions: first in the East Karelian seacoast area (Поморье) and subsequently in the Pudozh area in southeast Karelia. Both

1 While preparing my *The Complete Russian Folktale*, published in seven volumes 1999–2006, I became aware of some Russian folktales that stood out from the others in one important respect: they were inordinately long. I included three of these lengthy tales in an *Anthology of Russian Folktales*, which was published in 2009. A further sixteen of these unusual tales constitute *Long, Long Tales from the Russian North*, a volume I have just recently completed.

these areas were centers of folk–tale collecting through the first three–quarters of the twentieth century. Thus, these long, long tales are a product of a limited time and a limited geographical area.

The third interesting observation to be made here is that all the long, long tales appear to fall into the category known to folklorists as Tales of Magic (Aarne–Thomson), Wondertales, or, popularly, fairytales[1]. It is likely that a thorough search of the archival materials, especially those of the Karelian filial of the Russian Academy of Sciences in Petrozavodsk, would turn up not only additional long, long tales but also some that are not classified as wondertales. (For a variety of reasons I have been unable to return to those holdings since my initial visit there more than a decade ago.)

The most important factor distinguishing these tales from the usual wondertales is the manner in which they were most often told. Apparently the first to describe this was the writer Mikhail Prishvin, who in his 1907 work *В краю непуганых птиц*, tells of meeting a certain Manuilo Petrov, a hunter and trapper in far–flung Karelia. This Petrov was a teller of these very long tales. It is unfortunate that Prishvin did not record any of Petrov's longer tales, although his collection of the latter's tales makes up the bulk of his tales included in Onchukov's *Северные сказки*[2]. According to Prishvin, "In the long winter evenings, Manuilo would keep on telling [his tale] until he was convinced that every single man was asleep. To ascertain this he would from time to time shout out: 'Are you asleep, Christians?' And if even one responded, he would fix the reed light and continue his tale." (Prishvin 1957: 73) The master of the long tales, and one of the outstanding narrators of the twentieth century, M. M. Korguev, seems to have employed a strikingly similar technique. Korguev was hired to accompany crews on the fishing boats that plied the White Sea in the summers. His task was apparently solely to entertain the ships' crews telling folktales. Nechaev writes (Haney 2009: xxviii) that Korguev would tell a single tale over several nights while he was at sea, and indeed one can occasionally find places in the narratives as he told them to Nechaev where he might have broken off his narrative for some reason or another. Korguev, like Petrov, told his tales in the evenings, after supper. At an appropriate time he would interrupt his tale to ask the crew: "Are you asleep?" If he received an answer, he would continue the tale, but if no one responded, he assumed that all slept and he broke off the narration to continue on a subsequent evening. V. Dmitrichenko collected four tales from the Pudozh raconteur, O. I. Dmitriev in 1939 and he stated that "Dmitriev's tales are long, most often fantastic, and the heroes have the most extraordinary names." (Sen'kina 1988: 32).

The value placed on these long tales and their narrators was apparently considerable. Stepanida Ivanovna Golovina, a teller of tales herself, was asked about her own, shorter tales. She responded to the ethnographers recording her works: "What do you mean, women {Razumova and Sen'kina, who were transcribing her tales}? What will you do with these tales? A tale is good only when it is really long. And are there many such tales? Bah!" (Razumova and Sen'kina 1974: 12) Perhaps Golovina is guilty merely of false modesty. More likely, however, she expressed the opinion of someone "in the know." Indeed, such

1 The popular designation of the Magic or Wondertales as fairytales seems inappropriate when referring to Russian tales. The Russian tales contain no fairies, a word derived from the ME faerie, which meant "enchanted". I prefer "wondertale", as not all the Russian tales classified A-T 300-750 contain magic.

2 Prishvin cites the difficulties in writing down Petrov's tales in his notes preceding the tales published in Onchukov's collection, see Onchukov, N. E., Северные сказки, St. Petersburg., 1998, vol. 2, p. 72. He also quotes Petrov here as saying that to be a good narrator one needs "only a memory without holes." (недырявая память).

was the authority of the tellers of the long, long tales that those who knew only short tales, or animal tales, or even the tales of everyday life would refer folklorists to those who knew the long ones: "You'd better go to Gavrilych, he knows good, long (долгие) tales, he'll go on for a whole night with one, and maybe a night won't suffice." (Ibid.)

Perhaps here I should give some idea of how long a "long" tale was. Kabrenov's tale "Fear Bogatyr" comes to eleven printed pages, "Ondrei the Shooter" and "Ivan Medvedevich the Bear's Son" (Korguev) to seventeen and twenty printed pages respectively (Haney 2009: 274–321); Nikonov's average in the Russian eighteen printed pages, and Mikhail Dmitriev's tales about twelve pages on average. Most Russian folktales take up less than five printed pages and the majority less than that.

All the tales to which I have had access belong to a type Russian investigators have termed "epic." This is, I would suggest, not an ideal term, as in folklore and literary studies the word epic is applied to many genres, none of them especially resembling these long, long tales. I would propose to call them "serial tales", as that is the way they were characteristically told. And in all other respects, these serial tales are wondertales: they feature well thought–out introductions and conclusions of the traditional sort, the typical folktale formulae, triplification of actions – sometimes even speech – and commentators uniformly cite the traditional manner in which they were told: at evening in the winter, solemnly, without gesture but with varied intonation. An additional feature is of interest: the narrators I have examined in some detail began learning folktales and the art of telling tales from relatives, most usually males. (I know of no women who told these long tales.)

And just who were these tellers of the serial tales? At this point I should reiterate that my studies to date include no unpublished materials that may conceivably remain in the archives of the Russian Academy of Science, whether in Petrozavodsk, St. Petersburg, or Moscow. The printed record, however, will permit us to characterize these tales and their сказители (*сказочник* is the older term) as a whole.

The most prominent of the five whose works I have studied is Matvei Mikhailovich Korguev. Born in 1883 in the village of Keret' in Karelia to a Karelian–speaking mother, Korguev first heard folktales from his mother in her native language and then from his mother's brother, but it appears that it was from his fellow villagers of Keret' that he first became acquainted with the Russian tales for which he is so justly admired. It is worth noting here that he knew the Karelian language sufficiently well to sing at least one Karelian rune, and he is reported to have known Karelian folktales. (Chistov 1980: 189) Korguev's childhood was not a happy one. His father died when he was just a child of six and he was forced to go to work first repairing fishnets, then as a herder and then at thirteen as a cook on a merchant vessel. His real dream as a youth was to outfit himself with the equipment to go to sea, to "become a real Pomor." It was not to be. As an adult Korguev worked at a number of menial jobs: he went to sea, hired on as a day laborer, worked in a forest camp, helped lay rails and even string telegraph lines. And it appears that wherever he worked, he kept an open ear for folktales. In later years he was to recall how he heard a tale in 1904 one rainy day and immediately made it his own and retold it over and over again. Thus, his tale "Frantsel the Venetian."

Korguev early on was hired to tell tales in a variety of situations, especially at sea. Later on, as a reindeer herder, he told tales to the youths who were also herding. His fame as a storyteller spread and in the last ten years or so of his life he frequently appeared before large audiences to tell his tales in Arkhangel'sk, Petrozavodsk, Leningrad, and Moscow. In 1937 he was awarded the "Badge of Honor" and made a member of the Union of Writers (!).

His repertoire was large: he knew and told up to 150 different tales, not all of them the long "serial" tales. Unfortunately, not all of Korguev's tales have been published.

Of course, Korguev's tales, and those of the other tellers of serial tales, were what are called in Russian "*контаминационные*", "complex" (but hardly contaminated, as the English cognate would suggest.) Many, many Russian folktales are. (SUS 1979: 395–398) This is not a distinguishing feature of the serial tales.

The second Pomor teller of the serial tales whose work I have translated is Petr Iakovlevich Nikonov, born in 1887 and from the village of Sukhoi Navolok, Karelia. Unfortunately, only four tales were recorded by investigators from this talented storyteller, apparently all in 1938. Of these, only two have been published. Nikonov was the son of a ship owner who had fallen on hard times and it was from his father that he learned his tales. Of his father it is said that "Iakov Nikonov loved to tell the long tales and would go on with one for several nights; and you didn't want to go to sleep." (Razumova and Sen'kina 1974: 388) P. IA. Nikonov was a perfectionist and related his few tales with great attention both to their content and to his own manner of telling them. He would frequently interrupt his own narration to alter a word or expression he found unsatisfactory.

A true master of the long tale, Fedor Kabrenov was born in 1895 in the village of Lariushino near Pudozh, Karelia. His parents were both farm laborers and his father had several siblings. Kabrenov had some schooling, attending the village school for three years. But his father died and his brothers forbade his further formal education. He labored as a carpenter and lumberjack, and he was also a hunter. He seems to have learned folktales in the forest camps. (Razumova and Senk'ina 1982: 334–355) The majority of Kabrenov's tales are wondertales, although he knew the more common tales of everyday life as well. He was noted for his strict adherence to traditional norms in his telling tales. His occasional usage of words and phrases from the literary language suggests that he had read the bast books (lubok) current in his time. The tales printed to date were recorded in 1948, when Kabrenov was 53 years old.

Our survey of the Pudozh storytellers concludes with the father–son combination of Osip Ivanovich and Mikhail Osipovich Dmitriev. Osip Ivanovich was born in the village of Ragnozero near Pudozh in 1859. He was thus the eldest of the serial storytellers I examined and translated. After participating in the Civil War (on the Red side), he returned to the only occupations he ever practiced: hunting, fishing and trapping in the forests of Karelia. Unskilled and illiterate, the older Dmitriev seems to have learned the tales he knew from members of his family and from his compatriots in his activities in the forests, but this is merely a surmise: we have no direct evidence on this important topic. He was known for telling the long, long tales, however, but only at night. Later on his son would report that "No matter in which village he spent the night, a full hut of people would be found specifically to listen to tales… He had such a memory that if someone told a tale and you asked him a year later, he would retell it word for word." (Kurets 2003: 59) One epic (bylina) was recorded from him. He is said to have known about sixty tales but only a few were recorded. He died in 1939.

His son, Mikhail Osipovich, carried on the tradition of tale telling. Born in Ragnozero in 1905, the only tales recorded form him were taken down in 1975, when his memory was somewhat faded. Even then he was still working as a fisherman. He claimed that he had not told tales for thirty years and thus had forgotten much. His serial tales are occasionally very long but they are not as complex as those of the other narrators. Razumova and Sen'kina noted that "for the increase in size of his tales, the performer prefers other

folktale devices, for example the introduction into the narration of a large number of tale attributes, the strict observance of the laws of folktale poetics, the artistic use of traditional folktale formulas." (Razumova and Senk'ina 1982: 23) Like his father, M.O. Dmitriev preferred to tell his tales in the evening, continuing the tradition of ancient times, when the purpose of telling tales was in part to ward off evil spirits. But Dmitriev insisted that his sole purpose was to attract an audience that would have been working during the daytime.

Let us now turn our attention to the tales themselves. As noted above, the serial tales constitute a division of the wondertale, as far as is now known. These tales are universally characterized by their strict adherence to structures so convincingly described by Vladimir Propp in the last century. Though complex in structure, all the serial tales I have investigated and those from among them I have translated fall easily into Propp's morphological patterns. (None is as prone to typological complexity as Afanasiev 1, "Sister Fox and the Wolf": for the English translation, see my anthology of the Russian folktales, no. 1)

But "the Proof of the Pudding is in the Eating," and so it is with these tales. Looking first at the locus of the tales, Korguev generally favors the very traditional "In no certain tsardom, in no certain country there lived and dwelt …", while Kabrenov leaps right in without any reference to location: "There lived and dwelt this priest." A slight twist to the expected is met in M. O. Dmitriev's "Bur–Khreber": "In a certain tsardom, in a certain land, and indeed in the one in which we live (for example, like here at the depot)", or in "About the Wife Svetlana", "In no certain tsardom, in no certain country, indeed in the one in which we are living (for example, like here in Avdeevo)." His father, like Kabrenov, begins his tale "Peregar" without setting the scene.

Nikonov begins with the simple and common introductory formula: "There lived and dwelt Tsar Ondron". Or in another: "Now then, in a certain tsardom, in a certain country, there was this tsar Brevius." But in general, and with the exception of those narrators who choose to plunge right in without setting the scene, these tellers–of–tales prefer the tried and true.

According to Propp something should be awry in the initial situation. In several of Korguev's tales a common theme is that of elderly parents who are facing death without children. The parents can be a royal or peasants. He is also fond of contests among three sons, setting tasks for sons, one of which is usually the weakest or called a fool. In one the third son has a prophetic dream but refuses to relate it to his father and so is banished. One of his tales is most unusual in that elderly parents eventually have a son but the mother comes to hate him and so he is banished ("Island of Gold"). In another the hero–to–be is identified by his marksmanship, while yet another involves a supernatural birth that has shocking consequences. Nikonov's "classical" tales both feature tsars, one of whom has no heir. Another sets a seemingly impossible task.

The Pudozh tales are similar: tests of strength, a test to see which son is most capable of inheriting the throne, there are no children and so an heir must be found, sisters are abducted and must be found. A Kabrenov tale ("Fear–Bogatyr") appears to involve the incestuous desires of a village priest whose wife has recently died, leaving her scant possessions to their only daughter.

Curiously, the *priskazka*, (a kind of stage–setting preamble to tales) is almost absent from the serial tales. Nor is there anything new in the endings. Often enough, the narrator ends his tale merely by announcing it: "And with this the tale is ended." But since these are without exception wondertales, the hero and his bride (and there are no true heroines here) live into great old age. Of course, he may indeed have inherited the tsardom along

with his beautiful tsarevna along the way, which probably has assured him of the pleasures of life, though that without exception is not a topic for the tales.

Examined more closely, the tales do offer some variations on the old, tried and true, themes. Heroes are not only exposed as small–scale liars (a very common trait of the Russian, perhaps European, tale). In these long tales we meet heroes guilty of parricide, matricide, infanticide, philandering – in a word, topics that one does not expect to encounter in the wondertale. But I emphasize, these are tales of the twentieth century, reflecting at some level or other the concerns of the society that was their audience. Korguev is the most audacious. In "Ondrei the Shooter" the tsar is intent on making off with the hero's wife by doing away with Ondrei, the hero. The adventures are many but, of course, Ondrei manages them all and in the end the tsar is sentenced to serve as a lowly shepherd for forty years and Ondrei takes his place on the throne. So far, so typical. But the mold is broken in "Ivan Medvedevich The Bear's Son". Here the priest's wife is abducted by a bear, who fathers a son, Ivan. At three years the boy kills his father and skins him, then sets off for the village to sell his father's skin. Later on our would–be hero discovers his mother, widow of both the priest and the bear, living with a fine bogatyr who is intent on killing the hero. The pair connives against Ivan. After many adventures he not only kills the bogatyr but his mother as well! Fratricide after bestiality and then matricide. It's a wonder those fishermen slept at all!

In "A Prophetic Dream" the third son Ivan has a dream and refuses to disclose it to his father. His father ties him naked to a pillar and abandons him. A clueless tsarevich happens by, takes him in, and then puts him in a dungeon because Ivan won't tell him that dream. But the tsarevich requires a bride and Ivan is the means by which he will marry Elena the Beautiful, who doubles as a sorceress. (She's not the only beautiful lass in Korguev's tales who has a dark side to her!). Three small devils become intimately involved in the tale with all the magic Korguev can muster. The upshot is that Ivan the Merchant's Son becomes the tsar, the sorceress is his wife, and poor Ivan Tsarevich? He's the victim of a dastardly plot in which our hero is ever so deeply enmeshed.

One can go on. "Island of Gold" features an attempted infanticide, foiled of course in the nick of time. An extraordinary tale, featuring the central role of a toy airplane, has the hero cavorting about in a fairy–tale house of ill repute, where the ladies of the night turn out to have magic powers. But that's not all: a prelude to this is our hero's fathering a child out of wedlock with the beautiful Tatiana! Others of Korguev's tales involve the strange coming to life of a piece of pinewood, another hero is literally a son of a bitch, and still others feature murder on a grand scale. Korguev's tales are not bedtime reading for children; nothing could better restore the wondertale to its proper place as a tale for young adults than his tales.

In general, the narrators of these serial, very long tales stick to more traditional tellings of their chosen stories. It is all tame stuff compared to Korguev's tales. Several of them feature serpent slayings and the discovery of maidens in the underworld is also common. The general rubric of the supernatural or enchanted spouse attracted both Korguev and Nikonov, especially themes involving the search for a bride as the result of shooting off arrows. Trickery with the devil or devils as victim was a chosen topic for Korguev on more than one occasion, and for M.O. Dmitriev as well. The theme of "Supernatural Powers or Knowledge" was not encountered in the tales I examined. The narrators occasionally demonstrated some originality in the way in which tale types were combined (the

контаминация mentioned above). Thus, Korguev's "Island of Gold" successfully melds A–T 518 + 560, "The Devils Deceived" and "The Magic Ring", in this case a mirror.

I have merely scratched the surface in this brief look at the serial tales of Russian Karelia. Research in the archival holdings of the Karelian branch of the Russian Academy of Sciences will no doubt bring other tales and perhaps other narrators to light. Meanwhile, I trust I have brought these unique narratives to the attention of readers of the folktale. We can only imagine what it must have been like to hear these accomplished raconteurs displaying their art.

BIBLIOGRAPHY

Haney, Jack V. (2009). *Anthology of Russian Folktales,* Armonk, NY and London: M.E. Sharpe.

Haney, Jack V. (2006). *The Complete Russian Folktale,* vol. I–VII, Armonk, NY and London: M.E. Sharpe.

Курец, Т.С. (2003). *Носители фольклорных традиций: Пудожский район Карелии,*

Ончуков, Н.Е. (1998). *Северные сказки,* кн.2, Санкт–Петербург: Тропа Троянова.

Пришвин, М. (1957). *В краю непуганых птиц,* Петрозаводск: Изд. Карельской АССР.

Разумова, А.П. и Сенькина, Т.И. (1974). *Русские народные сказки Карельсклого поморья,* Петрозаводск: Карелия.

Разумова, А.П. и Сенькина, Т.И. (1982). *Русские народные сказки Пудожского края,* Петрозаводск: Карелия.

Сенькина, Т.И. (1988). *Русская сказка Карелии*, Петрозаводск: Карелия.

Сенькина, Т.И. (1978). "Сказочник М.М. Коргуева. (К 95–летию со дня рождения)" в *Фольклористике Карелии.* Петрозаводск: Карельский филиал АН СССР, сс. 130–135.

Сказки М.М. Коргуева (1939). Ред. А.Н. Нечаев, Петрозаводск: Карельское гос. изд.

Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. (1979) Ред. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В, Новиков. Ленинград: Наука.

Чистов, К.В. (1980). *Русские сказители Карелии*, Петрозаводск: Карелия.

Ջեկ Հեյնի

ՌՈՒՍԱԿԱՆ «ԵՐԿԱՐ» ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ամփոփում

Ներկա հոդվածն այսպես կոչված «երկար» հեքիաթների ուսումնասիրության մի փորձ է: Կարծում ենք, ռուսական հեքիաթի այս տեսակը գրառվել է բավականին քիչ թվով հեքիաթասացներից, թեև համանման հեքիաթներ, հնարավոր է, կգտնվեն այլ ասացողների հեքիաթացանկերում և Կարելիայի բանահյուսական արխիվներում: «Երկար» հեքիաթները, որպես կանոն, հրաշապատում տեսակի են: Ռուս գրող Միխաիլ Պրիշվինն առաջինն էր, ով հիշատակում է ռուսական «երկար» հեքիաթները: Կարելիայում Պրիշվինը հանդիպում է որսորդ Մանիլո Պետրովին, որն այսպիսի զրույցների վարպետ ասացող էր: Ձմռան գիշերներին նա պատմում էր այնքան, մինչև բոլորը քուն էին մտնում, իսկ համոզվելու համար պարբերաբար հարցնում էր՝ բոլորդ քնա՞ծ եք, քրիստոնյանե՛ր: Նման հեքիաթների տպագիր տարբերակների երկարությունը կարող է հասնել տասներկուսից–տասնյոթ էջի:

Maxim Fomin

THE *LAND ACQUISITION* MOTIF IN THE IRISH AND RUSSIAN FOLKLORE TRADITIONS

> "How is one to explain the similarity of the tale about the frog queen in Russia, Germany, France, India, in America among the Indians, and in New Zealand, when contact between these peoples cannot be proven historically? This similarity cannot be explained if we have wrong conceptions of its character" (Propp 1968: 16).

While specialists in the morphology of the folktale may be able to demonstrate that some similarities which occur between folktales derive from the same source, non-specialists may not see resemblances where they actually exist. In this paper, I present evidence which strongly suggests that three contrasting plots of stories from different cultures stem from the universal motif of land acquisition, which is one of the constituents of the universal paradigm of kingship.

0. Introduction

In many respects, the concept of "motif" and its various definitions are central to our research into certain aspects of Irish and Russian folklore traditions that deal with such notions as space domestication and land acquisition practice. Writing about the semantic structure of the category of the motif, Neklyudov emphasises its invariant character in relation to a variety of its textual manifestations.[1] In his view, these manifestations can all

[1] Earlier work in which the Russian fairy-tale "The Frog Princess" was dealt with in light of Indian comparanda was carried out by Dr Natalia Alexandrova of the Institute for Oriental Studies (Russian Academy of Sciences, Moscow). She presented a series of oral communications at various Oriental and comparative mythological studies conferences. I wish to acknowledge her advice and assistance on the Russian material used in the present article. I wish to express my sincere gratitude to Críostóir Mac Cárthaigh, Archivist, NFC collection, for his invaluable discerning eye regarding my translations of the Modern Irish passages throughout the article and for his assistance in accessing the collection on the whole. Needless to say, they are not to be held responsible for the interpretations proposed and the errors made in this article. All translations are mine un-

be seen as incomplete implementations of an existing "ideal model" which can only be discerned when all the available textual variants of the same motif are compared to one another. From this perspective, any comparative data are extremely useful when interpreting various fixed expressions from the functional and semantic points of view.[2]

> *Семантика мотива не только интертекстуальна, но и ... парадигматична. Она опирается на «знание традиции», значительно более широкое, чем то, которое манифестируется в отдельном тексте; мотив принадлежит не ему, а всей традиции в целом. Его значение не выводимо из сюжетной синтагматики, для понимания этого значения (и текстопорождающих возможностей мотива) необходимо его соотнесение, во-первых, с картиной мира соответствующей национальной культуры и, во-вторых, с упомянутым выше общечеловеческим сюжетно-мотивным фондом (и с лежащими в их основе семантическими универсалиями)* (Neklyudov 2004: 243).
>
> The semantics of the motif has not only intertextual character, but is also paradigmatic. It is supported by its "knowledge of the tradition", which is far wider than the one which is manifested in a single text; the motif does not belong to one text in particular, but to the tradition in its entirety. Its meaning cannot be inferred on the basis of the syntagmatics of its plot. To gain a full understanding of the meaning (and of the textual productive qualities of the motif), it is necessary to correlate it, firstly, to the worldview of a certain nation and its culture and, secondly, to the inventory of plots and motifs common to all humankind (and to the semantic universals, lying in their basis).

---

less otherwise noted. I also wish to thank our Croatian hosts for their cordial welcome and assistance received during the conference, and, in particular, the efforts of Ms Tena Gnjatović, Ms Dubravka Ivšić, and the last but not least, Prof Ranko Matasović. I also acknowledge the support of the British Academy, Research Grants Office (OCG 51034), and the support of the Philosophical Faculty of the University of Zagreb for attendance at the conference.

[2] In original, "Семантическая структура мотива инвариантна по отношению к множеству своих текстовых реализаций, причем не только в одной национальной традиции, но и в мировой словесности вообще; в силу этого мотивы (по крайней мере их основной фонд) интернациональны. В известном смысле каждая конкретная текстуализация мотива – это всегда неполная реализация его теоретически мыслимой и обладающей своей внутренней логикой «идеальной модели», представление о которой можно получить при сравнении максимального количества вариантов того или иного мотива. Поэтому, в частности, сопоставительный материал столь полезен для функционально-семантического истолкования устойчивых деталей, не мотивированных данным текстом или даже данной традицией" (Neklyudov 2004: 243).

In what follows, I will try to develop the line of argument outlined above. I will attempt to address a land-acquisition motif that forms the basis of various plots that crop up in Irish, Russian and, from the illustrative point of view, Indian traditions. The commonality of the cultural cognitive approach to a certain aspect of the institution of kingship lies in the basis of the congruity of the sources concerned with the conquest of a territory, traditionally embodying one of the constituent traits of kingship. From the methodological point of view, this paper is a sequel to my study presented to the *Societas Celto-Slavica* two years ago at the colloquium in Moscow (Fomin 2009). There I argued that a certain combination of typological, cultural, and historical reasons provided grounds for the origin of the concept of righteous ruling in the three early societies of Christian Ireland, Kiev Rus and Northern Indian Magadha, separated from each other by language, time and space.

In this vein, two possible ways of explanation of the observed similarities can be equally justified. The first one is a genetic or cultural-historical approach which leads the researcher to treat the genetically related and also historically manifested phenomena as the reconstructed variations of the source tradition. The second approach is a typological or structural morphological one which deals with such nuances of the composition as its phraseology, pragmatic aetiology and syntagmatic structure, patterns of text formalisation, questions of proto-genre reconstruction, and relationship with such phenomena as ritual, mythical, and narrative traditions.

> *В этом кругу естественным образом и сталкиваются две наиболее мощные, пожалуй, традиции – древнеиндийская и славянская, полнее всего представленная восточнославянским, и в частности именно русским материалом. Данные каждой из этих традиций не только не безразличны для другой, но и зачастую оказываются решающими аргументами для ответа на вопросы, возникающие в другой традиции* (Toporov 1995: 9).
>
> In this regard, two of the greatest, one can say, traditions come into natural contact – the early Indian and the Slavic one, the latter most fully represented by the Eastern Slavic, and in particular, the Russian evidence. The data of the two traditions cannot only be viewed as irrelevant to one another, but in most cases the data of the former tradition serves as a key argument when one has to answer the questions coming from the latter.

Not only for the purposes of this study, but in terms of research into the early forms of folklore and narrative in general, one cannot disregard the Celtic evidence and, in particular, the Irish evidence. The Celtic evidence

can be both useful for the advocates of the cultural-historical approach, as well as for those researchers who work with the application of the structural morphological methodology. In the first instance, various archaic features emblematic of the Irish tradition, going back to Italo-Celtic and further down to the Western Indo-European common heritage, crop up.[3] In the second instance, the comparison of early Irish and other Celtic narrative traditions with other literatures, adjacent in time and space, can draw us to similarities explained either by their common early medieval origin or by common influences and by the flow of narrative segments and archetypical symbols from one tradition to the other.[4] Surmising our observations, one can agree with Vyach. Vs. Ivanov in saying that

> *Для XX в. наряду с исканиями художественных эквивалентов древней кельтской литературе характерно появление ее интерпретаций на основе широких аналогий либо сравнительно-исторических (сопоставления с Индией у М. Диллона и Ж. Дюмезиля), либо типологических (как в книге о «Тристане и Изольде»... и в сходном по установке недавнем труде S. Fiore о восточных истоках легенды о Граале). Эти художественные и научные открытия идут рука об руку, иногда опережая одно другое* (Ivanov 2004 [1985]: 455 (43)).
>
> It was characteristic of the twentieth century scholarship to seek the literary equivalents to the early Celtic literature in other traditions along with the propagation of interpretations on the basis of ample analogues of comparative historical (*cf.* resemblances with India drawn by Dillon and Dumézil) or typological (*cf.* works on "Tristan and Isolda", as well as recent work by S. Fiore (1967) on Oriental origins of the Grail legend) character. Those literary and scientific discoveries go hand in hand, sometimes one goes quicker than the other.

It is also worth pointing out that scholarly speculations of a typological nature have probably not yet extended as far as the evidence of the Irish folklore, which will be in the centre of our attention in the course of this study.

[3] These include preservation of various features of common IE poetic style and composition (Watkins 1995; Kalyguine 1986), including ritual terminology (Meid 1974), common mythology, pantheon and social structure (Dumézil 1971), prototypical narrative structures and motifs, depicting common IE ritual and cultic practices (Olmsted 1976).

[4] To list just a few common examples of the interrelationship, existing between the medieval Celtic and European literatures, one could mention the recurring themes of the *speculi principis* genre (Breen 2002; Anton 1982; Meens 1998), the voyage literature (Strijbosch 2000; Mac Mathúna 1994, 1996, 2000, 2006), the Grail legend (Carey 2007), the closely related legends of the Arthurian cycle (Loomis 1963; Marx 1965), and the Tristan and Isolt legend (Carney 1955: 189–242; Baumgartner 1987; Padel 1981).

It is true to say that Irish and Scottish folklorists succeeded in documenting traditions of the past that survived from the early Modern period right into the mid-twentieth century. The rich folklore traditions that once existed in Ireland and in Scotland have for a long time been in decline, therefore the researchers attempted to reap their last harvest. This approach gained spectacular results in terms of the accumulation of material and, as a consequence, scholars have compiled abundant collections of oral (and re-oralised) narratives recorded in Ireland and Scotland. On the other hand, being for a long time concerned with the tradition of the past, the scholars are now becoming increasingly aware of its continuity and adaptation in the present age (Lysaght, Ó Catháin & Ó hOgáin 1999; Beech *et al.* 2007).[5]

1. Irish evidence: Colmcille on Tory island

The evidence under discussion in this paper from the Irish side is the story that comes from the repository of folklore tales associated with the island of Tory. Not only variants of the story survive in the National Folklore Collection (NFC) housed in UCD, but some of them go back to the Early Modern seventeenth century source, *Beatha Colaim Cille*, and can therefore be taken as a part of the "re-oralised" tradition. However, the author of the *BCC* plot did not seem to re-deploy any of the hagiographic sources available to him and we can probably be safe in assigning its origin to the local lore surrounding the saint. Pádraig Ó Fiannachta, being quite skeptical in relation to *BCC*'s employment of folklore sources, nevertheless, proposed an oral origin of the story on the coming of the saint to the island of Tory:

> *Tá a fhios againn go ndearnadh an-taighde, ar fhianaise na dtéacsanna go léir a bhfuil tagairti dóibh nó macallaí orthu, nó sleachtanna astu, ar fud an tsaothair. Níl aon trácht aige ar sheanchas béil mar fhoinse; is cinnte go raibh, ar ndóigh, go háirithe, abair, maidir le Colm Cille agus Toraidh (§§111 et seqq.). B'fhéidir gur d'aon ghnó nach luann sé an seanchas béil; sceitheann sé air féin, áfach, agus tugann le tuiscint gur fear liteartha é agus nach bhfaca sé tábhacht sa seanchas béil, ná i mbéaloideas an phobail* (Ó Fiannachta 1985: 29).
>
> We know that considerable research has been carried out on the evidence of all those texts referred to directly or indirectly, or from which passages appear throughout the *Life*. He makes no mention of oral tradition as a possible source; it is, however, certain that it was

[5] Cp., for instance, a useful discussion contained in Ó Crualaoich's study of the Cailleach (2004: 12–37). In this scholar's view, Irish folk tradition operates on the historic and mythic levels, and its products are oral narratives containing "elements of ancestral knowledge ... [with their] ability to provide access to... the unconscious and the archetypical" (ib., 13).

> one of his sources, especially in relation to the story of Colmcille and Tory island. Perhaps he deliberately omits mentioning oral tradition; he gives the game away, however, revealing himself as a man of letters scornful of oral tradition and folklore generally.

J. Szövérffy, who studied the composition from various perspectives, suggested linking the story about Colmcille on Tory with the one about St. Brigid and a cow's hide, proposing that the stories go back to the same folklore motif in their origin – the "motif of the expanding mantle (especially in its better known form 'the deceptive land purchase with cow hide')" (Szövérffy 1956–7: 131) (*cp.* Thompson 1932–6: nos. K 185.1–K 185.11).[6]

The episode in question is related to the coming of St. Colmcille to the island and his conversion of it; its storyline runs as follows. In their argument over the control and conversion of the island of Tory, the three saints – St. Colmcille, St. Beigbhile and St. Dubhthach – climbed the highest mountain in the area and the closest to the island called "Hill of the Saints" (Mod. Ir. *Cnoc na Naomh*), in the vicinity of the Bloody Foreland. Having agreed that "the one whose staff will reach the island will leave the others behind" (Mod. Ir. *cé bith an chéad fhear a chuirfeadh a chroisín go Toraigh go mbéadh siad héin 'na dhiaidh*, Ó Súilleabháin 1951–2: 196), which meant that only one of them would go to Tory on his own, they cast their three staves in the direction of the island.

St. Beigbhile said: "With my own help and with the help of God, I will cast my staff to Tory" (Mod. Ir. *le mo chuideadh héin agus le cuideadh Dé, cuirfidh mé mo chroisín go Toraigh*) and his staff flew through the air and fell in Tullaghobegley (Mod. Ir. *Baile an Teampaill*) near Falcarragh (Mod. Ir. *An Fál Carrach*). In his turn, St. Dubhthach said: "With my own help and with the help of God, I will cast my staff to Tory" (Mod. Ir. *le mo chuideadh héin agus le cuideadh Dé, cuirfidh mé mo chroisín go Toraigh*), and his staff reached Inishdooey (Mod. Ir. *Inis Dhubhthaigh*). Colmcille slightly changed the order of a phrase, saying "with the help of God and my own help, I will cast my staff to Tory" (Mod. Ir. *le cuideadh Dé agus mo chuideadh héin, cuirfidh mé mo chroisín go Toraigh*) and he won the contest – his staff was the one that landed on the island of Tory. However, if one looks at the map, it is clear that they were not casting their staves into the same direction, but in three different directions:

[6] It will not be expedient in the course of this article to devote our attention to both stories and scrutinise their evidence in more detail. Instead, I will deal with the story "Colmcille on Tory" only and hope to return to "St. Brigid and a cow's hide" story in the near future. In the meantime, an interested reader can be referred to the view proposed by D. Ó hÓgáin (1985: 25–6) who sees the story as "an Irish ecotype of a well-known international tale type concerning a deceptive bargain" and links it to the legend "of the foundress of Carthage, Dido… as Virgil tells it… in the *Aeneid* (I.367–8)".

Colmcille’s staff went straight up the north direction, where as that of Dubhthach’s went to the northeast and that of Beigbhile’s went southeast.

Our story goes that Colmcille thence departed for Tory in his boat (Mod. Ir. *currach*) with a few monks that he took with him:



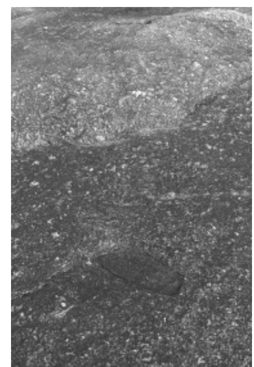
Map of North Donegal

> Landing on the island was not easy. On his first attempt he was quickly driven away by the pagan inhabitants; the second attempt was equally unsuccessful. On the third try, however, as the islanders tell it (three is a significant number on Tory), he managed to step ashore from his currach onto a large rock (Therman 1989: 44, recorded from Dónal Doohan).

According to the story, preserved in an Early Modern *Beatha Colaim Chille* (*BCC*), the saint encountered a local king who did not grant Colmcille any permission to found a church on the island when requested to do so by the saint. According to a twentieth century NFC source, the saint asked for a strip of land from the locals. In more detail, he asked for such a trifle as a piece of land that his mantle would be able to cover. The locals all refused to give him anything, save for a certain man called Duggan (Mod. Ir. *An Dubhgánach*). The Early Modern *BCC* states that it was a king who granted him such a trifle. Having received that strip of land – either from a king or from Duggan – he spread the mantle on the land and the mantle started growing and spread out across the whole island.

Dónal Doohan’s account of this story is very emotional:

> Ah, he couldn’t get to come in, Colmcille. He couldn’t get an inch on the rock; they chased him away. Colmcille went away. "Well", he says, "when I come again", he says, "I will *land*. No matter there’s about *badness*, I will land".
>
> And when he come (*sic*) the third time, he had the *brat* [mantle], you call it. Colmcille landed like that. "I’m only wanting a foot square", he says [to the pagan], "on the rock". This man [Duggan] come to him. "You get back", Colmcille says,


"Colmcille’s foot" (Mod. Ir. *Cos Cholaim Cille*), *Port an Churraigh*, Tory island

"Keep at the *back* of me", he says. "He's going to do it *that* time" (Therman 1989: 45–6).

A different account is contained in a Modern Irish version written down by Séan Ó hEochaidh:

> *Tháinig sé ann agus curach leis agus landáil sé i Scoilt a' Ghlasáin, agus d'iarr sé ar na deamhain a bhí ann roimhe áit a dhá chois a thabhairt dó. Agus nuair a fuair seisean áit a dhá chois, spréigh sé an brat seo agus chuir sé an tóir ar an iomlán amach as* (NFC 1642.19).
>
> He landed in his currach at Scoilt an Ghlasáin, and entreated the demons who were there to allow him enough ground on which to place his two feet. And when he received room for his two feet, he spread out his mantle on the ground and drove the lot of them [demons] out of it [the island].

This legend in which the saint drives the whole host of demons out of the island is by far more stimulating and not devoid of a cosmogonic touch (in the form of a wide-spread folklore motif "a hero overcomes the forces of evil") in comparison to other versions mentioned previously.

2. Indian evidence: Buddha's arrival on the island of Sri Lanka

Having fixed Colmcille on Tory, let us depart to the island of Sri Lanka, where a similar account of conversion and land-acquisition can be recalled. This is the story of the Buddha's first visit to the island. The story is contained in the early chronicle of the *Mahāvaṃsa* (*Mvs.*) which, similar to the early Irish *Lebor Gabala*, "The Book of Invasions", tells of the visitors and conquerors who frequented the island of Lanka throughout its history.[7] The story of the Buddha's arrival is the foundational story with-

[7] Although *Mvs.* is generally described as the chronicle of the island of Lanka, it is worth pointing out that it can hardly be attributed to the works of the historical genre and cannot be put on the par with the annalistic sources of the early medieval Europe. Let us just mention that the *Mahāvamsa* is not a totally Buddhist canonical composition. It had been partly built up on the pre-existing tradition of native Lankan royal genealogies (see Alexandrova 1989, and, more recently, 2008; also, Smith 1972). Similarly, *BCC*, our earliest source on the labours of the saint on Tory island, cannot exclusively be described as the work of a hagiographic genre. The similarity between the Lankan and the Irish documents lies in the way of their compilation. Both were partly compiled on the basis of accounts of the local lore pre-existing in the oral narrative traditions of Lanka and Ireland. These shorter pieces were incorporated into a bigger framework, be it the descriptions of dynasties of the island of Lanka or the career of an early Irish saint.

in the framework of Lankan mythology. The Buddha, having realised it was high time to convert Lanka, descended from the heavenly abodes right into the middle of the island, to the host of local semi-divine beings of demonic character (Pāli *yakkhā*), who were all terrified to see him there. The Buddha appeared to them in a blaze of fire, up in the air, and caused cold winds and thunder and lightning to be visited upon them.

Trembling, the *yakkha*s welcomed the Buddha, and enquired if he intended to land on the island. The Buddha asked their permission to spread his cloak and to land on the cloak. Once the permission was granted, the Buddha spread the cloak which started growing and took the entire island's surface. Similarly to St. Columcille on Tory, who as we just mentioned scattered all the demons from the island by spreading his cloak, the Buddha let the *yakkha*s flee and they finally found themselves on a magical Giri-dipa island in the vicinity of Lanka on which they were to dwell.[8]

3. The Russian fairy-tale "The Frog Princess" and its semiosis

Now let me draw your attention to the third piece of evidence which comes from the widely known Russian fairy-tale "The Frog Princess". This tale was recorded from the oral version and survived in Afanas'yev's nineteenth century folklore collection of Russian fairy-tales. The structure of the tale has been very well studied by such scholars as Meletinsky (1976: 200–201), Anikin (1966: 19–49, also 144–50), Propp (1967: 200–201) and others and it is not my intention to repeat their findings here.[9]

Let me start my discussion of the Russian evidence by considering the episode of the tale that is of central importance to us. The old king, when

8 Detailed discussion of the episode with a translation from Pāli original text is contained in Fomin (2010).

9 It may prove useful, however, to sketch through the arguments of various scholars. Anikin (1966) proposed that the main conflict of the fairy tale's plot is based on the reproduction of the fabrication in a conditional poetic form that may well come true to life based on the disparity of the external aspect and the inner merits of a human being. This contradiction is developed in the moral-ethical, the everyday, and the social aspects. Having burned the Frog's skin, the main character revealed his preference for the beautiful external aspect of his wife to the crafty internal merit. In his eyes, it is not enough to obtain only the latter. However, the fairy tale is trying to teach the hero a lesson, as he has to go a long way to re-iterate his rights to his wife in a beautiful form. For Propp (1968) and Meletinsky (1976), the Frog Princess is a multi-layered and multi-structural source, composed at various stages. They propose that some of the episodes of the tale may go back to a stage when the image of a princess was developed on a totemic level and the frog may well have represented a totemic goddess.

the time is ripe for his sons to choose their brides, sends them in search of themselves. In order to do this, the three brothers shoot three arrows in three different directions.

> *Пустил стрелу старший брат – упала она на боярский двор, прямо против девичья терема; пустил средний брат – полетела стрела к купцу на двор и остановилась у красного крыльца, а на том крыльце стояла душа-девица, дочь купеческая; пустил младший брат – попала стрела в грязное болото, и подхватила ее лягуша-квакуша.* (Afanas'yev 1985: 265)
>
> The eldest brother shot his arrow – the arrow landed in the boyar courtyard, right across the maiden tower-chamber; the middle brother shot the arrow – the arrow flew onto the merchant's courtyard and stopped right at the red porch, with a beautiful girl standing there, the merchant's daughter, the youngest brother shot the arrow – the arrow got right into the dirty bog, and the croaky frog picked it up.

The three maidens (two human and one supernatural) got hold of the arrows. The brothers sought their permission and married those maidens who were, in turn, the boyar's daughter, the merchant's daughter, and the croaky frog. After the marriage ceremony was completed, the old king set three tasks to his daughter-in-laws. The first two maidens failed to compete with the frog, who successfully accomplished all the three. When she was so close to completing her last task, the royal ritual dance, her husband, the youngest prince, escaped from the royal palace, went home to throw her frog skin into the fire only to find out that in so doing he is destined to loose her. In order to win her back, he had to travel to the Otherworld to overcome the chthonic figure of her father, Koshzhej, which he did with the help of his magical assistants, and brought her home, ultimately winning his good fortune.

The three tasks set by the old king for his daughters-in-law are of special importance to us. The first one is to bake a proper loaf of bread. While the bread of the boyar's daughter is overcooked and that of the merchant's daughter is underdone, the one made by the frog wins the day:

> *Наутро проснулся Иван-царевич, у квакуши хлеб давно готов... Изукрашен хлеб разными хитростями, по бокам видны города царские и с заставами....* (Afanas'yev 1985: 265).
>
> *По бокам – города с дворцами, садами, да башнями, сверху – птицы летучие, снизу – звери рыскучие* (Bulatov 2002: 282).
>
> In the morning, when Ivan the Prince woke up, the frog had the bread ready for him for a long time already... The bread was decorated with

> various bits and pieces, on the sides one could see the royal cities with their gates…
>
> On the sides – [there were] cities with palaces, orchards, and towers, on the top – the flying birds, on the bottom – the crawling beasts.

The second task was to sew a carpet. Again, the old king neither favours the carpet made by his first daughter-in-law, saying that it is only fit to be put in front of his door steps, nor is he happy with the second daughter-in-law's one, which, he admits, is only worth cleaning his feet on, but the one made by the frog-princess he orders to be placed in front of his throne, for

> *А ковер у нее... изукрашен ковер златом-серебром, вышито на нем всё царство, с городами и деревнями, с горами и лесами, с реками и озёрами* (Zhukova 2002: 6).
>
> She had a carpet … which was decorated with gold and silver, the whole kingdom was sown on it, with its cities and villages, its mountains and woods, its rivers and lakes.

During the course of the tale the supernatural frog created various things with her magical powers, and they all had some intricate meaning. She behaved like a human, and was transformed into a human for the duration of the time taken to perform her tasks. The observed semiotic models embedded into such a narrative core can be explained by analysing the motivation behind the activity of the main character. According to Yury Lotman (2000: 334),

> *Погруженный в культурное пространство человек неизбежно создает вокруг себя организованную пространственную сферу. Сфера эта, с одной стороны, включает в себя ... семиотические модели, а с другой – воссоздающую деятельность человека.*
>
> A human being, immersed into a cultural space, inevitably creates an organised spatial sphere around himself. This sphere, on the one hand, includes … semiotic models, and, on the other, the re-creative activity of a human.

Thus, the Frog Princess, being brought from the bog and finding herself in the cultural space of a human society, is bound to act according to its norms and regulations. She is only brought into human shape when she engages in various forms of activity central to human existence. When she performs, she creates a semiotic model of the kingdom on the basis of various discrete icons and images, and the space around herself becomes animate owing to her own activity. This is mostly manifested when she is

performing a ritual royal dance: "She waved with her right hand – and the forests and waters appeared, she waved with her left hand – various birds started flying" (Rus. *Махнула правой рукой – стали леса и воды, махнула левой – стали летать разные птицы*) (Afanas'yev 1985: 267).[10] Thus, she is bringing life into the space around her by supernatural means, symbolically re-creating the terrestrial plane around the enchanted guests. Taking the idea of cultural space and its semiotic content on a different level, Lotman remarks:

> *Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, является то, что ... они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе. Фундамент их составляют зрительно представимые, иконические тексты, вербализация же имеет вторичный характер. Такой образ вселенной легче протанцевать, чем рассказать... слепить, чем логически эксплицировать* (Lotman 2000: 334).
>
> An important trait of spatial models, created by culture, is that they are not built upon a verbal and discrete basis, but upon an iconic and continual one. Their foundation is made of visually represented, iconic texts; verbalisation obtains a secondary character. This image of the Universe is easier to present in the dance, than in the story, it is easier to mould it, than to explicate by logical means.

The images created by the Frog Princess are iconic. One can visualise the way she bakes royal bread, or the way she embroiders a royal carpet, or the way she dances a royal ritual dance. One can see that the precise tangible forms and artifacts incorporating various types of human activity (weaving; baking; dancing) are created according to semiotic ideal terms.

---

[10] The ritual dance performed by the Frog Princess in the human guise of Vasilisa the Wise has been discussed in some detail in Russian folklore studies. In detail, while she is at a feast, Vasilisa the Wise pours the royal wine into the left sleeve of her dress and then puts the bones left over from the swan into the right sleeve of her dress. Later she is asked to perform a dance. That is when she disperses the sleeves' contents and so the magical lake and swans floating on its surface appear. The opinions on the origin of this episode differ greatly. Some of the scholars point to the archaic nature of the motif of resurrection of birds from the bones and connect it with the archaic belief system of the Early Slavs (Korepova 1980; Nazirov 1982). Korepova points at the parallels that exist in the Polish and Belorussian fairy tales where the heroine, waving with her right hand, turns a wall in the royal palace into gold, and waving with her left hand, makes flowers grow on the wall (see Klich 1903: 957). On the other hand, some scholars have argued that the motif derives from the Christian theme of the resurrection of Christ and provide typologically connected motifs from Old Church Slavonic hagiography, and the "Tale of Piotr and Fevron'ya" in particular (Neyelov 1997).

4. The regal semantics of the tasks set by an old king to the Frog Princess

These patterns can all be presented as a range of syntagmatic units constituting the overall paradigm of space domestication. It is worth pointing at the intriguing details the first two tasks are furnished with. Both the royal carpet and the royal bread abound in attributes filled with regal semantics. The bread reproduces the vertical structure of the kingdom – as one recalls, to the sides there are cities, palaces with gardens and towers, on the top of the bread there are birds, on the bottom there are wild beasts.[11]

The carpet reproduces the horizontal dimension of the old king's land: "The whole kingdom is sown on the carpet with its cities and villages, mountains and forests, rivers and lakes" (Rus. *А ковер у нее... изукрашен ковер златом-серебром, вышито на нем всё царство, с городами и деревнями, с горами и лесами, с реками и озёрами*) (Zhukova 2002: 6). The king we are told orders the carpet to be spread out in front of his throne.

Why should the carpet be included among important royal regalia? Let us invoke the Indian comparanda that can serve as a perfect elucidation to the question just asked. According to the formula of the Vedic ceremony of the *vājapeya* (the ritual that presents the inauguration of an over-king), it should be finished with the laying of the skin of a goat in front of the inaugurate. In the text of the *Śatapatha-Brāhmāna* (hereinafter *ŚB*), the skin is associated with the Prajāpati who is to be understood as the primeval man (Skt. *mahāpuruṣaḥ*). To appreciate the true nature of this identification, one can recall the well known sociogonic myth of the R̥g-Veda Samhita (X.90) about the "one-thousand headed, one-thousand limbed, one-thousand eyed man" (Skt. *sahasraśīrṣaḥ sahasrāṅgaḥ sahasracakṣuḥ puruṣaḥ*) being identified as Prajāpati from whom the living beings and the social grades were created. Thus, the brahmins were created from the Prajāpati's head, the warriors were created from the Prajāpati's chest, and the cultivators were created from his lower body.[12] Therefore, metonymically the

[11] This representation of the idea of space finds its parallels in the Russian fairy tales connected with the young warrior hero Vol'ga who is able to turn into a variety of species: a falcon, a wolf and a pike. Assuming their shapes, he attacks the beasts of the sky, then of the earth and finally of the waters, thus symbolically "domesticating" and subjugating all the three dimensions of space around him.

[12] Other cosmogonic myths that involve Prajāpati can be invoked in *ŚB* vii 4.3.5 (in which he took the form of a tortoise), in *ŚB* xi 1.6.1 (in which the primeval waters produced a

skin of the *vājapeya* ritual interpreted as the Prajāpati presents the whole society and the Universe. So, the spreading of a skin in front of an inaugurate presents a metaphoric act of bestowing of a kingdom to a future overking. The inaugurate is sitting on a throne and he is addressed by the brahmins with the following words: "This kingdom is yours" (*iyaṃ te rāḍiti*, *ŚB* v 2.1.25).[13]

The format in which the ritual actions are set up (the act of spreading of the skin) and the listed royal regalia (the throne and the skin) recall the details of the plot of the story just mentioned: in the Russian tale, the carpet representing the horizontal plane – that is the land of the kingdom – is spread out in front of the old king's throne. Let us recall the Irish legend of the arrival of St. Colmcille on Tory and the Indian tale of the arrival of the Buddha on Lanka, in which the Buddha's and Colmcille's cloaks were being spread throughout the whole island, thus subduing the land for the two sacred persons.

The version of the tale which was recorded by A. N. Tolstoy provides a different variant of the second task: the old king asks for a shirt to be sewn by his daughters-in-law. The task is probably best interpreted as providing the king with a royal garment which is his necessary attribute.[14] In what follows, I propose to interpret all the three tasks presented to the old king's daughters-in-law as the riddles set before the worthy suitors for kingship (of which their husbands are), and in each case their specifically regal character should be clear.

As far as the connection of the royal garment with the image of power is concerned, one may compare the motif of taking the royal clothing (and implicitly of the physical appearance) off the suitors for kingship in the Indian epic *Mahābhārata* (hereinafter *MBh.*). In the Indian story, the congregation of the Pandavas at the warrior's meeting place (Skt. *sabhā*) was followed by their game of dice with the Kauravas, in the course of which

golden egg whence originated Prajāpati), etc.

13 The foundational character of the Prajāpati is made evident in the early Indian brahminic treatise on the science of architecture called the *Vastu-Purusha-mandala.* There, the rules of the construction of a human dwelling are laid down. According to the source, the place where the dwelling is due to be erected is seen as the cosmic diagram which represents the body of a primeval being – the *Mahāpurusha.* The process of putting of a place where the dwelling is erected into a good order was correlated with the cosmological order of the Universe presented as the body of the primeval being. Every quarter of a space corresponded to a certain part of his body, starting from the head of the *mahāpurusha* set to the North-east and finishing with his feet (Vertogradova 1975: 301–2).

14 For a detailed discussion of the image of the royal garment in the context of the early Indian and Irish inauguration rituals, see Fomin fc.

Yudhishthira, the leader of the Pandavas, looses his kingdom, his wife, and finally, his royal guise. As a result of this failure, the Pandavas were to spend seven years away in the woods, in total isolation, secreted from, and unknown to, society. This led to a series of subsequent actions all geared towards winning their own royal appearance and, ultimately, their kingdom in the course of the epic.[15]

On the Irish side, one may recall the removal of his royal cloak from the king in the saga "Suibhne's Frenzy" (Mid. Ir. *Buile Shuibhne*). In the saga, the king Suibhne hears a sound of a bell never heard before in his kingdom and at once hastens to the newly founded church. He is taken off his cloak on his way to the church and he comes totally naked. Deprived of his cloak, Suibhne is symbolically deprived of his regal social status. As a consequence, when St. Ruadan sees Suibhne in such an infuriated and inhuman state, he curses Suibhne to wander around Ireland insane and naked. Shortly afterwards the curse is fulfilled, and Suibhne is degraded from a kingly status to that of a frenzied fool.

> *Ro-cuala 'diu Suibhne airm a raibhi guth chluig Rónáin ag tórainn na cille... Ro-lonnaigedh ⁊ ro-fergaigedh go mór antí Suibne ⁊ ro-éirigh go dian deinmneadhach do dhíochar an chléirigh ón chill... Lasodhain fágbaidh a bhrat ag an ríogain ⁊ dothaod roimhi lomnocht ina réim roiretha do dhíochar an chléirigh ón chill co riacht áit ina raibhe Rónán... Mallachais (Rónán) Suibhne iarom...: 'amail táinic-siomh dom dhíochur-sa ⁊ é lomnocht ar faoinnel ⁊ ar folúamhain sechnóin an domhain, gurab bás do rinn nosbéra* (O'Keeffe 1931: 1–3, §3, ll. 22–24, 27–29, 34–37, §5, ll. 59–64).

> Now, in the place where he was, Suibhne heard the sound of Ronan's bell as he was marking out the church... Suibhne was greatly angered and enraged, and he set out with the utmost haste to drive the cleric from the church... Therewith, leaving his cloak with the queen, he set out stark-naked in his swift career to expel the cleric from the church, until he reached the place where Ronan was... (Ronan) then cursed

[15] V. Romanov (1987: 95–97), who studied this episode in detail, argued that there are various hints within the narrative core of the episode, and, in particular, the congregation in *sabhā* and the game of dice, from which one may infer that it is the Indian royal inauguration ritual *rājasūya* that is being dealt with in the story. The culmination of the *rājasūya* is the chariot drive followed by a ritual game of dice ultimately leading to the enthronement of the sacrificer. During the game of dice the sacrificer gains his kingship, being proclaimed as a victor by a brahman (Heesterman 1957: 146). On the contrary, the Pandavas loose the game of dice, therefore failing to complete the *rājasūya* and claim their right to kingship.

> Suibhne: "... as he came stark-naked to expel me, may it be thus that he will ever be, naked, wandering and flying throughout the world; may it be death from a spear-point that will carry him off" (O'Keeffe 1913: 3, 5, 7).

Similarly, in the Russian tale, the burning of the Frog's skin by her husband means that he looses his right to her. By winning her back, he re-instates his right for kingship, and in a due course is crowned as a new king.

To explain the royal semantics that is conveyed in the image of the royal bread, one can also point to the Indian data for comparison. In this case, let us turn to the early Indian treatise on ideal government, the *Arthaśāstra.* According to the figurative logic of the treatise and its commentators, the king was represented as the eater of his kingdom (Skt. *annada*) and the king's treasury (Skt. *kośa*) was interpreted as his mouth (Skt. *mukham*). The collection of king's taxes is metaphorically represented as the ceremonial offering of the food to the king – both procedures were coined in Skt. as *bali* (Rau 1957: 94; Romanov 1978: 30–32). The king is warned by the author of the *Arthaśāstra* not to transgress the limits of reasonable tax-collection and, in the words of the treatise (*Arthaśāstra* 2.1.15–6), a king "should grant to them (*the subjects*) favours and exemptions which would cause an increase in the treasury... For a king with a small treasury swallows up the citizens and the country people themselves" (Kangle 1972: 56; *anugrahaparihārau caitrebhyah kośavrddhikarau dadyāt ...* || *alpakośo hi rājā paurajānpadāneva grasate*, Kangle 1969: 32). This logic is also employed in the Vedic ritual of the *rājasūya.* Towards the end of the ceremony, that is when the rite of anointment (Skt. *abhiṣeka*) is completed, the priest announces the sacrificer as the legitimate king of his people: "This man, O ye (people), is your king, Soma is the king of us Brāhmans!" (Eggeling 1885: 95; *yasyai viśo rājā bhavatyeṣa vo'mi rājā somo 'smākam brāhman*, *ŚB* v 4.2.3). The *Śatapatha Brāhmaṇa* explains: "He thereby causes everything here to be food for him (the king); the Brāhman alone he excepts: therefore the Brāhman is not to be fed upon, for he has Soma for his king" (Eggeling 1885: 95; *ānāṃ rājeti tadasmā idaṃ sarvamādya karoti brāhmaṇamevāpoddharati tasmād brāhmaṇo 'nādyaḥ somarājā hi bhavati*, *ŚB* v 4.2.3). Similarly, in early Ireland, the king is also metaphorically represented as the "consumer" of his kingdom.[16] In the *Táin*

---

[16] I am grateful to Prof Kim McCone for this suggestion. Other useful examples may include: *rige dorumaltsa* 'I have exercised (lit. eaten or consumed) kingship' (Stokes 1904: 24 §4); *doromla Banba* 'he shall enjoy (lit. consume) Banba' (i.e. he shall rule Ireland) (Best, Bergin & O'Brien 1954: 146 = *LL* 4513); for a full list see DIL, *degra-dúus*, s.v. *do-meil* 'eats'; (d) 'makes use of, enjoys, exercises'.

Bó Cúailnge (LU version), the following formula to describe Conchobar's reign is applied:

> *Is amlaid domel Conchobar a flaith. Trían ind laí oc déscin na macraide. A trian n-aill oc imbirt fidchille. A trian n-aill oc ól chorma conid gaib cotlad de* (Best & Bergin 1992: 153= LU 4858–60).
> That is how Conchobar used up his reign. A third of day watching the boys. Another third playing *fidchell.* Another third drinking ale till he grows sleepy thereat.

Thus, the chain of the syntagmatic units extrapolated from the Russian fairy tale's storyline – the bread baking followed by the bread giving followed by the bread consumption at the royal feast – can be argued as containing the underlying regal semantics.

It should, however, be remembred that the setting of tasks by the old king takes place at the very outset of the fairy-tale. Let me invoke its opening lines:

> *Говорит им царь таково слово:* "*Дети мои милые, возьмите себе по стрелке, натяните тугие луки и пустите в разные стороны; на чей двор стрела упадет, там и сватайтесь*"(Afanas'yev 1985: 264).

> The king tells them the following words: "My dear children, let each one of you take an arrow; then, draw your tight bows and shoot in different directions; in whose courtyard your arrow falls down, there you should seek [a girl] in marriage".

The episode in which the process of courting is initiated by shooting arrows brings to our mind the early Indian ritual of bridegroom choice (Skt. *svayaṁvara*) as described in *MBh.* I.12.174–176 (Van Buitenen 1973: 346–353).[17] In *MBh.*, the protagonists – the Pandava brothers – set out on a journey in order to seek their future wife – Draupadī – in marriage:

> The five Pāndava brothers… journeyed to see Draupadī and the divine festival. And as the enemy-burners travelled with their mother, they met vast crowds of brahmins… The brahmins said: "Then you should now go to the Pāñcālas, to the seat of Drupada. There will be a grand bridegroom choice there, with plenty of riches…" (Van Buitenen 1973: 346 = *MBh.* I.12.175.1–10)

> The scions of Kuru… eventually arrived in the Pāñcāla country… Affecting the way of the brahmins, they begged their food; nowhere did people find out that champions arrived… The Pāñcālya (i.e.

[17] I wish to thank Dr John Carey for drawing my attention to this correspondence.

> Drupada) had a very hard bow made, well-nigh impossible to bend. He had a contraption built in the sky, and onto the contraption he had a golden target fixed... Drupada said: "The man who can string this bow, and when he has strung it, can shoot arrows through the contraption into the mark will have my daughter" (Van Buitenen 1973: 347–8 = *MBh.* I.12.176.5–11).

In many respects, despite some differences in detail on a syntagmatic level (disguised external aspect of the Pandavas who imitate the duties of brahmins; open competition of the Irish saints; indefinite outcome of arrow-shooting in the Russian tale), the paradigmatic character of events listed in *MBh.*, in *BCC* and in the "Frog Princess" fairy tale deals with a common scenario. Firstly, the protagonists of all the three stories have to travel to the place of their intended destination. Secondly, there they should cast their magic weapons and hit a certain target in order to win their prize. And finally, and here *MBh.*'s correspondence with the Russian fairy tale is even more startling, the protagonists are the young princes, who choose their brides by shooting their arrows at the target; what is more, it is the old king in both Indian and Russian stories who takes on an initiative to propose the task of arrow-shooting.

5. The three heroes, the three weapons, the three directions

However, it is such a trifle – the Frog's skin, burnt by Ivan the Prince by mistake in his aspiration to get rid of his wife's ugly appearance forever, which causes the major problem until it is resolved at the end of the Russian fairy tale.

The landing on Tory by Colmcille and his request to be granted him a spot of two feet to stand upon is also perceived as a trifle. In the islanders mindset it was not really important – which piece of clothing spread over the island – it could either have been the mantle or even something else. Let us recall that in one of the versions of the story we are told that it was not the mantle that the saint used, but the handkerchief. Remarkable as it stands, but the saint is depicted as a perfect gentleman who was presumably supposed to wear a proper suit in which he would have a pocket in which to keep a handkerchief!

> When St. Colmcille was going round converting this country he called one day to Tory island. All the islanders at that time were pagans and they wouldn't allow him to preach his gospel in the island. "Well", he said, "all I'll ask of ye is to let me preach in the space of my pock-

> et handkerchief, surely ye'll grant me that request". "Well, we'll let you do all that but not an inch more", said one of the islanders. All Columcille done was to take out his pocket kanderchief (*sic*) and put it under his shoe. It began to spread and spread until it covered every bit of the island (NFC 227.30–31, recorded by S. P. Ó Piotáin from John Rochford).[18]

This had, however, caused a major problem – the island was taken by the saint and the only choice left for the humans was to jump on his spreading piece of clothing and to become converted. Everyone did, except for three humans:

> *Thosuigh an brat a shrathnú; thosaigh achan fhear agus bean a léimnigh isteach ar an bhrat ach triúr: Tadhg, Úna agus Áine* (Ó Súilleabháin 1951–2: 197).

> The mantle started to spread out; every man and woman started jumping inside the mantle, except for the three persons: Tadhg, Una and Aine.

Now let us bring the matching evidence of the Russian and Irish stories together. At the outset of the story, there were three saints to compete with each other to baptise the inhabitants of the island. The three saints are contrasted with the three non-baptised humans in the Irish legend. In the Russian fairy tale, the fairy tales starts with three brothers departing in quest of the brides, and later in the tale the brothers are juxtaposed with their three wives. The characters of the two stories under discussion cast some sort of a pointed weapon in three directions – these weapons are either saints' staves magically transformed into spears or they are princes' arrows. We have three attempts by St. Colmcille to land on the island of Tory and the three tasks set by the old king to his daughters-in-law in the Russian fairy tale, presumably, to win the future kingship for their husbands.

As far as the matters of the literary style are concerned, the rhythmic repetition device is commonly used within the framework of both stories. Propp (1984: 199, following Nikiforov 1934) noted that prosaic genres of the oral literary forms are very often organised by means of rhythm. In particular, he argued, various kinds of repetitions support this device. Along with major repetitions, one can recall the minor ones throughout the fairy-tales. One can encounter repetitions from a line to a line, from a phrase to a phrase, similar to verse in a song. Sometimes the words in similar and in different inflected forms are repeated, sometimes only the stem of the word is

[18] However, see collector's note that this version of the tale can be found in print ("Ceapaim go bhfuil an sgéal seo i gcló cheana", NFC 227.31, note).

repeated. Apart from the rhythmical function, the repetition obtains a function of accentuation by strengthening the sense contained in the word.

In our stories, the repetitions take place at the outset of the story – the three saints utter a similar message, invoking the help of God and their own strength as helping agencies. Note also an important detail of the change from the third to the first person of the speaker when the attention is turned to Colmcille. The narration is given a somewhat dramatic twist as the direct speech is invoked:

> *Chaith fear de na naoimh a chroisín agus dúirt sé, le n-a chuideadh héin agus le cuideadh Dé, go gcuirfeadh sé a chroisín go Toraigh ... Tháinic an dara fear agus dúirt sé mur' gcéadna: le n-a chuideadh héin agus le cuideadh Dé, go gcuirfeadh sé a chroisín go Toraigh ... Dúirt Colm Cille: "Le cuideadh Dé agus mo chuideadh héin, cuirfidh mé mo chroisín go Toraigh"* (Ó Súilleabháin 1951–2: 196).

One of the saints took his staff and he said, with his own might and with the help of God that he would send his staff to Tory. A second man came and said the same: with his own might and with the help of God that he would send his staff to Tory. Colmcille said: "With the help of God and my own might, I will cast my staff to Tory".

The three princes of the Russian story also shoot three arrows in the same manner and this action is told in the story using similar collocations:

> ***Пустил стрелу*** *старший брат –* ***упала она*** *на боярский двор, прямо против девичья терема;* ***пустил*** *средний брат –* ***полетела стрела*** *к купцу на двор и остановилась у красного крыльца...;* ***пустил*** *младший брат –* ***попала стрела*** *в грязное болото...* (Afanas'yev 1985: 265).
>
> The eldest brother shot his arrow – the arrow fell on the boyar courtyard... the middle brother shot the arrow – the arrow flew into the merchant's courtyard... the youngest brother shot the arrow – the arrow got right into the dirty bog...

In both instances, the phrases are constructed employing telic verbs as predicates, and the pointing weapons as the objects of the action. Being set off towards a certain location (the aim of the committed action) they are presented as the intended markers of it. Not only the actions, but the figures of the characters of the stories also serve as the repetition markers. Propp (1984: 200) continues to describe the repetition device in the Frog Princess fairy-tale by saying that

> Используется повтор и в качестве средства характеристики героев, подчеркивая отличие и, наоборот, похожесть персона-

> жей. Так, в сказке «Царевна-лягушка» с помощью повтора особо выделяется один герой – младший брат. Его непохожесть, исключительность показаны и с помощью противопоставления на лексико-синтаксическом уровне… Две части повтора как бы равноценны. Третья же часть противопоставлена им (вместе взятым). Если же рассматривать две первые части конструкции независимо друг от друга и сравнить каждую из них с третьей, то окажется, что первая конструкция еще не предполагает противоположного результата, а вторая, в отличие от первой, уже вызывает психологическое ожидание его. Слушатель, знакомый с «правилами» сказки, догадывается, что третья попытка должна принести иной результат.
>
> The repetition is used also as a means of characterisation of the heroes, underlining the differences, and, on the other hand, the similarities between the personages. So, the only hero that is marked out by the repetition in the Frog Princess fairy tale is the youngest brother. His distinct and exclusive character is also counter-posed on the lexical-syntactic plane. The first two parts of the repetition are well-balanced with each other. The third part is distinctively contrasting in relation to them (taken together). If we were to look at the two first parts of the construction independent from each other and compare each of them with the third one, it turns out that the first clause does not yet suppose the opposite outcome, whereas the second, taken apart from the first, provokes a psychological expectation of change. An audience familiar with the "rules" of the fairy tale infers that the third attempt should bring a different result.

His words may well be applied to the framework of the story "Colmcille on Tory": once the staves are cast by the first two saints, it is expected that the action committed by the third one – Colmcille – (who is so distinct from the two) will induce a different repetition formula and a different result, and so it does.

6. Conclusion

But let us draw towards the end. In my contribution, I presented a chain of syntagmatic units within the Russian fairy tale and set them alongside a similar syntagmatic chain in its Irish counterpart adding Indian data as an illustrative comparanda. It is hoped that some compelling evidence was brought to light in order to support the argument that, in fact, the three plots (Columcille on Tory, the Buddha on Sri Lanka and the Russian

tale The Frog Princess) stem from a universal motif of the acquisition of land, being one of the constituents of the universal paradigm of kingship. However, it is important to define the meaning of a key theoretical construct just mentioned – that of the "universal motif". I am inclined to follow the understanding of the term proposed by Neklyudov (2004: 240–1):

> Мотив может рассматриваться не только как составная часть сюжета, но и как его эмбриональная форма… Более того, в функциональном плане мотив зависим от сюжета…Соответственно, «заимствование» мотива возможно только при наличии определенной «пилотной конструкции», позволяющей перенести его из одной традиции в другую; в структурном плане, в качестве таковой всегда выступает некий сюжет… Сюжет и мотив обладают различным качеством: если в основе сюжета лежит синтагматическая структура, то мотив по природе своей парадигматичен…
>
> The motif cannot only be seen as a constituent of the plot, but also as its embryonic form… Moreover, on the functional plane, the motif is dependant on the plot… Consequently, the "borrowing" of the motif is possible only if a certain "pilot construction" is present, which allows the motif to be transposed from one tradition to another. From a structural point of view, a certain plot can serve as such a construction. The plot and the motif differ in their quality: it is the syntagmatic structure that lies in the basis of the plot, whereas the nature of the motif is paradigmatic.

So, in our case, the plot of the arrival of the saint Columcille on Tory and the plot of the ‘"The Frog Princess" fairy tale can be presented through a single motif that can be split into smaller segments termed syntagmatic units. The units are united by rhythmic repetition and obtain similar syntactic structure. These units are: the seeking of a land (in the Russian tale metonymically presented as a seeking of a proper bride) to-be-conquered by the three candidates, the shooting of a pointed weapon in three directions, the three attempts (in the Russian tale presented as the three tasks) given to complete the acquisition of a new land, and finally, the ritual spreading of a royal mantle to cover and therefore to mark the territory of a future dominion. The spreading was allegedly carried out by Colmcille on Tory, and, in view of the Indian comparanda (the spreading of the skin during the *vājapeya* ceremony), the provenance of this syntagmatic segment can only be explained in terms of the royal inauguration paradigm.

The complex of beliefs to do with inauguration and kingship is a bit more sophisticated in the Russian fairy-tale. Not only have we dealt with the metaphorical representation of kingship in the images of royal bread

and royal carpet, but we also mentioned that the completion of the third task was violated by the burning of the frog skin. As soon as the acquisition of land is perceived in the Russian fairy tale in the marriage terms, the skin of the frog might well be a testing agency of the marriage. The fact that Ivan the Prince burns the Frog's skin prevents him from becoming a true husband of his supernatural wife, and, consequently, he looses his prospects of future kingship until he wins his wife back. We can certainly extend the Frog skin's supposedly regal connotation. However, whether it can be taken as a covert substitute of a certain component of the inauguration ritual or as some sort of a literary rudimentary form of the component, is yet to be determined.

Finally, the paradigmatic character of the motif in question must be briefly dealt with. To my mind, an extremely productive concept was developed by the late Russian mythologist E. Meletinsky who introduced a notion of the "archetypical motif". In Meletinsky's view, the archetypical motif is "a micro-plot with a certain predicate structure and certain independent deep meanings, all going back to archaic creative complexes of mythical nature" (cit. from Neklyudov 2004: 243).[19]

This definition probably provides one of the most intriguing explanations of the universal character of the notion of the motif from a semantic point of view. Both plots just discussed obtain certain predicate structure, and the revealed syntagmatic chains share common meaning all going back to the archaic mythical store of motifs to do with royal inauguration, land acquisition, domestication of space and, finally, the paradigm of ideal kingship.

Abbreviations

BCC – Betha Colaim Chille (see O'Kelleher & Schoepperle 1994)
DIL – Dictionary of the Irish Language (see Quin 1983)
LL – The Book of Leinster, formerly Lebar na Núachongbála (see Best, Bergin & O'Brien 1954)
LU – Lebor na hUidre, The Book of the Dun Cow (see Best & Bergin 1992)
MBh. – Mahābhārata (see Van Buitenen 1973)
Mvs. – Mahāvaṃsa (see Geiger 1958)

[19] In original: "Е.М. Мелетинский с категорией мотива связал термин «архетипический мотив» – микросюжет с определенной предикатно-актантной структурой и более или менее самостоятельными глубинными смыслами, в конечном счете восходящими к архаическим мифотворческим комплексам".

NFC – UCD Delargy Centre for Irish Folklore and the National Folklore Collection (formerly known as Irish Folklore Collection), University College Dublin

ŚB – *Śatapatha Brāhmaṇa* (see Weber 1964, Eggeling 1889)

References

Afanas'yev, A. N., 1985: 'The Frog Princess', in: *Russian Folk Fairy-tales of A.N. Afanas'yev*, Moscow: Nauka (In Russian: 'Царевна-лягушка: [Сказка] № 269' // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. М.: Наука), Vol. 2, 264–7.

Alexandrova, N., (= Samozvantseva N.), 1989: 'Formation of Ideas on History in the Indian Buddhist tradition', in: Vertogradova, V., ed., *Buddhism: Its History and Culture*. Moscow: Oriental Publishers (published in Russian: Самозванцева, Н., 'Формирование представлений об истории в буддийской традиции Индии', *Буддизм. История и культура*. Москва: «Восточная литература», 1989), 152–168.

Alexandrova, N., 2008: *The Path and the Text. The Chinese Pilgrims in India*, Moscow: Oriental Publishers (In Russian: Н. В. Александрова, 2008, *Путь и текст. Китайские паломники в Индии*. Москва: «Восточная литература»).

Anikin, V. P., 1966: 'Fairy-tale 'The Frog Princess'', in: id., *Folklore as the Art of the Word* (In Russian: 'Волшебная сказка «Царевна-лягушка»'. *Фольклор как искусство слова*) Moscow: Nauka, 19–49.

Anton, H. H., 1982: 'Pseudo-Cyprian *De duodecim abusivis saeculi* und sein Einfluss auf den Kontinent, insbesondere auf die karolingischen Fürstenspiegel', in: Löwe, H., ed., *Ireland and Europe in Early Middle Ages; Die Iren und Europa im früheren Mittelalter*, Stuttgart, vol. II, 568–617.

Baumgartner, E., 1987: *Tristan et Iseut: De la légende aux récits en vers*, Paris: Presses Universitaires de France.

Beech, J., *et al.*, eds., 2007: *Scottish Life and Society: Oral Literature and Performance Culture*, Edinburgh.

Best, R. I., & O. Bergin, eds., 1992: *Lebor na hUidre. The Book of the Dun Cow*, Dublin: RIA (3rd repr.; 1st ed. 1929).

Best, R. I., Bergin, O. & M. A. O'Brien, eds., 1954: *The Book of Leinster, formerly Lebar na Núachongbála*, vol. 1, Dublin: DIAS.

Breen, A., 2002: '*De XII Abusiuis*: Text and Transmission', in: Ní Cháthain, P. & M. Richter, eds., *Ireland and Europe in Early Middle Ages: Text and Transmission; Irland und Europa im früheren Mittelalter: Texte und Überlieferung*, Dublin: Four Courts, 78–94.

Bulatov, M. A., ed., 2002: 'Frog Princess' (In Russian: 'Царевна-лягушка'), in: *Big Book of Russian Fairy Tales*, Moscow: Rosman, 279–292 (1st ed., in Russian: *Сборник русских народных сказок, песенок, загадок и скороговорок.* М.-Л.: Детская литература, 1941).

Carey, J., 2007: *Ireland and the Grail*, *Celtic Studies Publications Series* 11, Aberystwyth: Celtic Studies Publications.

Carney, J., 1955: *Studies in Irish Literature and History*, Dublin: DIAS.

Dumézil, G., 1971: *Mythe et epopee. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi*, Paris: Mouton.

Eggeling, J., 1885: *The Śatapatha Brāhmaṇa according to the Text of the Mādhyandina School*, 5 vols., *Sacred Books of the East* 12, 26, 41, 43, 44, Delhi: Motilal Banarsidass (repr. 1963).

Fiore, S., 1967: 'Les origines orientales de la Légende du Graal: évolution des themes dans le cadre des cultures et des cults', *Cahiers de Civilisation Médiévale Xe'XIIe siècles*, Université de Poitiers, April–June, 207–19.

Fomin, M., 2010: 'And His Cloak Covered the Whole Island – Stories of Religious Conversion in Pāli and Medieval Irish Narrative Traditions', in: Fomin, M., Mac Mathúna, S. and V. Vertogradova, eds., *Sacred Topology of Early Ireland and Ancient India: Religious Paradigm Shift.* Journal of Indo-European Studies Monograph Series 57, 195-239: 209-15.

Geiger, W., ed., 1958 (1908): *The Mahāvamsa*, London: Pāli Text Society.

Ivanov, Vyach. Vs., 2004 (1985): 'Echoes of Motifs of the Medieval Celtic Literatures in Later Traditions', *Selected Works in Semiotics*, Moscow: Languages of Slavonic Cultures (In Russian: 'Отзвуки мотивов средневековых кельтских литератур в позднейших традициях', *Избранные труды по семиотике и истории культуры.* М.: Языки славянской культуры; первая публикация: *Западноевропейская средневековая словесность.* М.: МГУ, 1985, 41–3), 453–5.

Kalyguine, V. P., 1986: *The Language of the Archaic Irish Poetry*, Moscow: Nauka Publishers (In Russian: *Язык древнейшей ирландской поэзии.* Москва: Наука), 2nd ed. (2003) Moscow: URSS. Transl. into French: Victor Kalyguine, *La langue de la poésie irlandaise archaïque.* Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1993.

Kangle, R. P., ed., 1969: *The Kautilīya Arthaśāstra*, *University of Bombay Studies. Sanskrit, Prakrit and Pāli*, no. 1, Part I (Edition), Bombay.

Kangle, R. P., ed., 1972: *The Kautilīya Arthaśāstra*, Part II (The Translation), Bombay.

Klich, E., 1903: 'Teksty bialoruskie z pow. Nowogrodzkiege', in: *Materialy i prace komisyi jezykowej*, Krakow.

Korepova, K. E., 1980: 'The Plot of 'The Frog Princess' in the Eastern Slavic Folklore Tradition', in: *Aspects of the Folklore Plot and Composition*, Gorky:

Gorky University Press (In Russian: 'Сюжет «Царевна-лягушка» в восточнославянской сказочной традиции'. // Вопросы сюжета и композиции. Горький: Горьковский ГУ).

Loomis, R. S., 1963: *The Development of Arthurian Romance*, New York: Harper & Row.

Lotman, Yu., 2000: 'Inside the Thinking Worlds. Part 2. Symbolical Spaces', in: *The Semiosphere*, St. Petersburg: Iskusstvo-SPb. (In Russian: Ю.М. Лотман, *Внутри мыслящих миров.* Часть вторая. Символические пространства // *Семиосфера.* Санкт-Петербург, 'Искусство-СПБ').

Lysaght, P., Ó Catháin, S., & Ó hOgáin, D., eds., 1999: *Islanders and Water-Dwellers, Proceedings of the Celtic-Nordic-Baltic Folklore symposium held at University College Dublin, 16–19 June, 1996*, Dublin: DBA Publications.

Mac Mathúna, S., 1994: 'The Structure and Transmission of Early Irish Voyage Literature', in: Tristram, H. L. C., ed., *Text und Zeittiefe*, *ScriptOralia* 58, Tübingen: Niemeyer, 313–57.

Mac Mathúna, S., 1996: 'Motif and Episodic Clustering in Early Irish Voyage Literature', in: Tristram, H. L. C., ed., *(Re)Oralisierung*, ScriptOralia 84, Tübingen: Niemeyer, 247–62.

Mac Mathúna, S., 2000: 'Contributions to a Study of the Voyages of St. Brendan and St. Malo', in: Wooding, J. M., ed., *The Otherworld Voyage in Early Irish Literature*, Dublin: Four Courts, 157–74.

Mac Mathúna, S., 2006: 'The Irish Life of Saint Brendan: Textual History, Structure and Date', in: Burgess, G. S. & C. Strijbosch, eds., *The Brendan Legend: Texts and Versions*, Leiden, Boston: Brill, 117–158.

Marx, J., 1965: *Novelles recherches sur la literature arthurienne*, Paris: Klincksieck.

Meens, R., 1998: 'Politics, Mirrors of Princes and the Bible: Sins, Kings and the Well-being of the Realm', *Early Medieval Europe* 7, no. 3, 345–57.

Meid, W., 1974: 'Dichtkunst, Rechtspflege und Medizin im alten Irland: Zur Struktur der altirischen Gesellschaft', in: *Antiquitates Indogermanica: Studien zur Indogermanischen Altertumskunde und zur Sprach- und Kulturgeschichte der indogermanischen Völker: Gedenkschrift Hermann Güntert zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 23. 1973. April. Hrsg. von M. Mayrhofer, W. Meid, B. Schlerath, R. Schmitt, Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft* 12, Innsbruck: Institut für Sprachen und Literaturen der Universität.

Meletinsky, E. M., 1976: *Poetics of the Myth* (In Russian: Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*), Moscow: Oriental Publishers.

Nazirov, R. G., 1982: 'Resurrection from bones in myths and fairy-tales', in: *Folklore of the nations of the Russian Federation*, Ufa (In Russian: 'Возрождение из костей в мифах и сказках'. // Фольклор народов РСФСР: Сборник статей. Уфа), 28–35.

NEKLYUDOV, S. YU., 2004: 'Motif & Text', in: Tolstaya, S., ed., 2004, *Language of Culture: Semantics and Grammar*, Moscow: Indrik (In Russian: 'Мотив и текст', *Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996).* Отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик), 236–247.

NEYELOV, E. M., 1997: 'The Tale about Piotr and Fevroniya and the 'Frog Princess'', in: *Ryabinin Readings-95. Proceedings of the International Conference*, Petrozavodsk (In Russian: 'Повесть о Петре и Февронии и «Царевна-Лягушка»', *Материалы международной научной конференции «Рябининские чтения-1995». Сборник научных докладов*, Петрозаводск).

NIKIFOROV, A., 1934: 'Important Stylistic Devices in the Text of the Northern Russian Fairy Tale' (In Russian: 'Важнейшие стилевые линии в тексте северной русской сказки'), *Slavia* 13, no. 1, 36–58.

Ó CRUALAOICH, G., 2004: *The Book of the Cailleach. Stories of the Wise-Woman Healer*, Cork: Cork University Press, 12–37.

Ó FIANNACHTA, P., 1985: 'Betha Choluimb Chille', *Léachtaí Cholm Cille* 16, 11–33.

Ó HÓGÁIN, D., 1985: *The Hero in Irish Folk History*, Dublin: Gill & Macmillan.

O'KEEFFE, J. G., 1913: *Buile Shuibhne. The Frenzy of Suibhne being The Adventures of Suibhne Geilt. A Middle-Irish Romance. Irish Text Society Main Series* 12, London: Irish Text Society.

O'KEEFFE, J. G., 1931: *Buile Shuibhne*, *Medieval and Modern Irish Series* 1, Dublin: DIAS.

O'KELLEHER, A., & SCHOEPPERLE, G., EDS., 1994 (1918): *Betha Colaim Chille. Life of Columcille. Compiled by Maghnas Ó Domhnaill in 1532*, Dublin: DIAS (repr. of the University of Illinois ed.).

OLMSTED, G., 'The Gundestrup version of *Táin Bó Cúailnge*', *Antiquity* 50, no. 198, 95–103.

Ó SÚILLEABHÁIN, S., 1951–2: 'Naoimh. 85. *Colm Cille i dToraigh*', *Béaloideas* 21, 196–198.

PADEL, O. J., 1981: 'The Cornish Background of the Tristan Stories', *Cambridge Medieval Celtic Studies* 1, 53–81.

PROPP, V., 1967: *Folklore and Reality* (In Russian: *Фольклор и действительность*, М.), Moscow: Nauka.

PROPP, V., 1968: *Morphology of the Folktale*, 2nd ed., transl. L. Scott, rev. L. A. Wagner, Austin & London: University of Texas Press.

PROPP, V., 1984: *Russian Fairy-tale*, Leningrad: Nauka.

RAU, W., 1957: *Staat und Gesellschaft im alten Indien nach den Brāhmāna-Texten dargestellt*, Wiesbaden: Harrassowitz.

Romanov, V. N., 1978: 'The Notions 'King' and 'Kingdom' in Ancient Indian Political Theory' (In Russian: 'Древнеиндийские представления о царе и царстве'), *Vestnik Drevnej Istorii* 4, 26–33.

Romanov, V. N., 1987: 'Observations on the Nature of the *Mahābhārata*', in: Vertogradova, V. V., ed., *India: Text, Culture*, Moscow: Oriental Publishers (In Russian: 'Наблюдения над природой Махабхараты', *Индия: Текст, Культура*, под ред. В. В. Вертоградовой, М., 'Восточная литература'), 88–104.

Smith, B. L., 1972: 'The Ideal Social Order as Portrayed in the Chronicles of Ceylon', in: Smith, B. L., Reynolds F. & G. Obeyesekere, eds., *The Two Wheels of Dhamma: Essays on the Theravada Tradition in India and Ceylon*, Chambersburg, PA: American Academy of Religion, 31–57.

Stokes, W., 1904: ed. & trans., '*Esnada Tige Buchet*: The Songs of Buchet's House', *Revue Celtique* 25, 18–38, 225–27.

Strijbosch, C., 2000: *The Seafaring Saint. Sources and Analogues of the Twelfth-Century Voyage of Saint Brendan*, Dublin: Four Courts.

Szövérffy, J., 1956–7: 'Manus O'Donell and Irish Folk Tradition', *Éigse* 8, 108–132.

Therman, D. H., 1989: *Stories from Tory Island*, Dublin: Country House.

Thompson, S., 1932–6: *Motif Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, Bloomington: Indiana University Press.

Toporov, V. N., 1995: 'On Early Indian Charm Tradition', in: Sveshnikova, A., *Minor Forms of Folklore*, Moscow: Oriental Publishers (In Russian, 'О древнеиндийской заговорной традиции', *Малые формы фольклора. Сборник статей памяти Г.Л. Пермякова.* Сост. А.Н. Свешникова. М.: Восточная литература), 8–104.

Van Buitenen, J. A. B., ed. & trans., 1973: *The Mahābhārata*, vol. 1. (*Adi-parva: The Book of the Beginning*), Chicago & London: The University of Chicago Press.

Vertogradova, V. V., 1975: 'Architecture', in: Gerasimov, A.V., ed., *The Culture of the Early India*, Moscow: Oriental Publishers (In Russian: 'Архитектура', *Культура древней Индии*, Москва, 'Восточная литература'), 293–314.

Watkins, C., 1995: *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford: Oxford University Press.

Weber, A., ed., 1964: *The Śatapatha-Brāhmaṇa in the Mādhyandina-Śākhā with Extracts from the Commentaries of Sāyaṇa, Harisvāmin and Dvivedaganga*, *The Chowkhamba Sanskrit Series*, 96, Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office (repr. of 1924 Leipzig Brockhaus edition).

Zhukova, L., ed., 2002: *Frog Princess* (In Russian: *Царевна-лягушка*, М.: Белый город), Moscow.

Մաքսիմ Ֆոմին

ՀՈՂԵՐԻ ՁԵՌՔ ԲԵՐՄԱՆ ԴԻՊԱՇԱՐԸ ԻՌԼԱՆԴԱԿԱՆ ԵՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Բանագետներին քաջ հայտնի է, որ պատմականորեն միմյանց հետ առնչություն չունեցած ժողովուրդները կարող են ունենալ շատ նման պատմություններ: Նշված ընդհանրությունների համարժեք մեկնության համար անհրաժեշտ է ճիշտ ընկալել վերջիններիս բնույթը: Հոդվածում փորձ է արվում ապացուցել, որ տարբեր մշակույթներից սերված և առերևույթ միմյանց հակադրվող երեք տարաբնույթ սյուժեներ՝ Քոլումքիլի պատմությունը Իռլանդիայի Թորի կղզում, Բուդդայինը Շրի Լանկայում և ռուսական գորտ–արքայադստեր հեքիաթը ծագում են նույն՝ թագավորության նախատիպ ներկայացնող հողերի ձեռք բերման համընդհանուր դիպաշարից: Երեք սյուժեներն էլ կարող են դիտվել որպես թագավորության փոխաբերական դրսևորում բանահյուսական ավանդությունների համատեքստում: Քոլումքիլը հայտնվում է հեթանոսներով բնակեցված Թորի կղզում՝ մի քանի վանականների ուղեկցությամբ: Տեղացիներից սուրբը խնդրում է փոքրիկ հողակտոր, որ եկեղեցի կառուցի, սակայն մերժվում է: Ի վերջո խնդրում է իր թիկնոցի չափ հողակտոր. թիկնոցը, մեծանալով, ծածկում է ողջ կղզին: Շատ նման մի ավանդություն է մեզ հասել լանկյան դիցաբանությունից. Բուդդան, հայտնվելով Շրի Լանկա կղզում, բնակիչներին խնդրում է թույլ տան իր թիկնոցը փռել ու նստել վրան: Թիկնոցը, մեծանալով, ծածկում է ամբողջ Շրի Լանկան: Ռուսական հեքիաթում հողի ձեռք բերման ու թագավորության փոխաբերական դրսևորման համարժեքներից է գորտ արքայադստեր գործած գորգը, որի վրա ողջ թագավորությունն է՝ քաղաքներով, գետերով:

* Հոդվածն առաջին անգամ հրատարակվել է Celts and Slavs in Central and Southeastern Europe: Studia Celto Slavica III, (Zagreb 2010) հոդվածների ժողովածուում: Վերահրատարակվում է խմբագրական խորհրդի թույլտվությամբ:

Լուսինե Հայրիյան

ԱՆԴԵՐՍԵՆԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՆ ՈՒ ԴՐԱՆՑ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՂԱԶԱՐՈՍ ԱՂԱՅԱՆԻ ՀԵՏԱՔՐՔՐՈՒԹՅԱՆ ԴԻՏԱԿԵՏՈՒՄ

19–րդ դարի ութսունական թվականների սկզբից Աղայանը շրջադարձ է կատարում դեպի ստեղծագործական նոր ասպարեզ՝ հեքիաթագրություն: Գրողի տաղանդը հեքիաթագրության բնագավառում զարգանում է՝ հենվելով բանահյուսական հեքիաթի ժանրային առանձնահատկությունների և համաշխարհային փորձի ճանաչման սկզբունքների վրա:

Աղայանի հեքիաթները եղել և մնում են հետազոտական դիտակետում, մինչդեռ նրա և համաշխարհային մեծ ճանաչում գտած հեքիաթագիրների ստեղծագործական առնչությունները, աղերսները, ազդեցությունները շարունակում են քիչ ուսումնասիրված մնալ:

Դեռևս Աղայանի ժամանակակիցները կոչում են գրողին «հայոց Անդերսեն» պատվանունով՝ համեմատելով վերջինիս դանիացի հանրահռչակ Հանս Քրիստիան Անդերսենի հետ (1805–1875) (Լեո 1989, 314):

Գրողների մեծ ճանաչումը, որը ձեռք է բերվել հեքիաթի ժանրում ստեղծագործելու մղման արդյունքում, նրանց առավել ցայտուն ընդհանրությունն է: Հենց այս ոլորտում բացահայտվեց նրանց գրական մեծ տաղանդը: Աղայանի՝ հայ հեքիաթագրությանը մատուցած ծառայությունն առավել դիպուկ է որակել Թումանյանը. «Բայց ո՞վ է մրցել նրա հետ, երբ նա «Անահիտ» է պատմել կամ «Գյուլնազ տատի հեքիաթը» և զրույց է արել երեխաների հետ կախարդական աշխարհներից» (Ղազարոս Աղայանը ժամանակակիցների հուշերում 1967, 76):

Նույնքան անգերազանցելի է եղել «հեքիաթների անմահ ստեղծողի» (Աղայան 1962, 448)՝ Անդերսենի տաղանդը եվրոպական գրականության մեջ:

Հոգեհարազատության զգացումով ներշնչված՝ Աղայանը կատարում է ռուսական «Родник» ամսագրի 1890թ. հուլիս–օգոստոսյան միացյալ համարում տպագրված Ե. Ա. Սիսոևայի «Հեքիաթների անմահ ստեղծողը» կենսագրական ակնարկի թարգմանությունը, որը լուսընծայվում է «Աղբյուրի» 1890 թ. վերջին հինգ համարներում (№ 8–9, 294–315, № 10, 348–361, № 11, 400–411 և № 12, 451– 458): Կցելով նյութին որոշակի միջամտություններ՝ Աղայանն արտահայտում է իր անկեղծ հիացմունքն Անդերսենի ստեղծագործության՝ մասնավորապես հեքիաթների վերաբերյալ և դրանով բացատրում Անդերսենի կենսագրությամբ հետաքրքրված լինելու հանգամանքը. «Գիտենալ Անդերսենի հեքիաթները և չփափագիլ գիտենալու, թե ինչպիսի մարդ է Անդերսենը՝ անկարելի է» (Աղայան 1962, 450): Նույն հիացմունքով, սակայն, Աղայանը չի խոսում անդերսենյան հեքիաթների հայերեն թարգմանությունների վերաբերյալ, վերջինիս չի գոհացնում դրանց թարգմանական որակը. «…ծանոթանանք հռչակավոր բանասերի կյանքին, այն մարդուն, որի հեքիաթները թարգմանված են բոլոր եվրոպական լեզուներով, կան և հայերեն թարգմանություններ, թեև ոչ այնքան հաջող», – գրում է Աղայանը

(Աղայան 1962,449): 19–րդ դարի 80–90–ական թվ.–ին և 20–րդ դարասկզբին, Անդերսենը հայտնվել էր հայ հրատարակիչների և թարգմանիչների ուշադրության կենտրոնում. 1882թ–ին Տ. Նազարյանի հրատարակությունը Թիֆլիսում լուսընծայում է Անդերսենի «Սոխակ» և «Խոզարած» հեքիաթները՝ գրքույկին կցելով փոքրիկ նախաբան և ակնկալելով թարգմանական լեզվի վերաբերյալ անաչառ քննադատություն.« …թարգմանութեան լեզուի մասին կը յուսանք որ մամուլը անաչառ դատողությիւն տայ» (Անդերսեն 1882, 3): «Աղբյուր» ամսագրի 1890 թ.–ի 1–ին համարում տպագրվում է Անդերսենի «Աղջիկն ու լուցկիները» հեքիաթը Ալ. Ծատուրյանի թարգմանությամբ: 1904թ. Թիֆլիսում հրատարակվում են «Անդերսենի հեքիաթները»՝ 9 հեքիաթ հեղինակի կենսագրական մանրամասներով, Տ. Ջավենի ֆրանսերենից–հայերեն թարգմանությամբ և այլն):

Անդրադարձն Անդերսենի կենսագրությանը և ակնարկի լուսընծայումը «Աղբյուրի» էջերում պայմանավորված էր նաև ամսագրի հիմնական սկզբունքներից մեկով. այն է՝ «Երեխաներին կրթել մեծ մարդկանց օրինակով»: Այս հիմնարար սկզբունքի մասին ասվում է «Աղբյուրի» 1884թ. 3–րդ համարի հավելվածում (Հակոբյան 1959, 68):

Աղայանը կատարում է Անդերսենի կենսագրական ակնարկի թարգմանությունը՝ տեսնելով դանիացի հեքիաթագրին «մեծ մարդկանց» բույլում՝ կարևորելով գրողի տաղանդն ու ստեղծագործությունների արժեքավորությունը:

Իրենց գաղափարական–ստեղծագործական նկարագրով և մասնավորապես իբրև հեքիաթագիրներ, Հ. Ք. Անդերսենն ու Ղ. Աղայանն ունեն բազմաթիվ ընդհանրություններ, որոնք տեսանելի են գրողների ստեղծագործական ճակատագրերում, ընտրված ուղիներում և նույնիսկ վերջիններիս ստեղծագործությունների վերաբերյալ կատարված գրաքննական գնահատականներում, ինչը ժամանակին նկատել է Աղայանը, ցավով նշելով ակնարկում «հնասեր և նորատյաց» քննադատների անզիջում գնահատականների մասին, որոնք անարդարացի էին գտնվել Անդերսենի և նրա ստեղծագործությունների նկատմամբ: Վերջինս հարկ է համարում «միջանկյալ և բնագրից դուրս մի ծանոթություն տալ», որում պարզաբանում է «կյանք, պարզություն, անմեղություն, բնականություն» մերժող հնասեր նորատյացների քննաբանությունները, այսպիսով, զուգահեռ տանելով Անդերսենի քննադատների և իր ժամանակակից քննաբանների միջև: Աղայանի արդարացի կարծիքով «ինչքան էլ լավ գրես, եթե աշխարհիկ է պահպանած չես հին բանաստեղծելու ձևը, ճարտասանության կանոնները, նրանք (հնասերները, իմը՝ Լ. Հ.) կմերժեն: Նրանց համար կյանք, պարզություն, անմեղություն, բնականություն չկա, – ավելացնում է Աղայանը,– այլ միայն արվեստ է այն էլ շատ անգամ ճոռոմաբանության և արվեստականության հասցրած…» (Աղայան 1962, 473): Նման անարդարության հանդիպել էր նաև հայ հեքիաթագիրը. Աղայանի ստեղծագործությունն անարդարացի դատելու միտումին հակված էին նույնիսկ ուշ շրջանի որոշ գրաքննադատներ: Խոսուն օրինակ է Մխիթարյան միաբանության գրագետներից հայր Սիմեոն Երեմյանի անդրադարձը Աղայանի երգերին ու հեքիաթներին: Վերջինս, Վենետիկում տպագրված «Ազգային դեմքեր» գրքում, խոսում է հայ գրականության մեջ կատարված բանահյուսական մշակումների, նաև Աղայանի երգերի ու հեքիաթների մասին, ըստ արժանվույն չգնահատելով դրանց պարզ, ժողովրդական բառ ու բանով համեմված լեզուն: Նրա կարծիքով Աղայանն ուղղակի «շպարել է իր գրվածքները նախշուն բառերով, ճոխացրել իր գրությունները առասպելներով, և կարգ մը անքննադատ դասակարգերուն համար նշանավոր գրագետ մը համարվել» (Երեմյան 1920, 39):

Գրողներին ուղղված նմանօրինակ մեղադրանքները ժողովրդական պատկերավոր լեզվից և հեքիաթի ձևակաղապարային հնարավորություններից հրաժարվելու պատճառ չհանդիսացան: Երկուսն էլ համոզված էին, որ նման սկզբունքներով գրված հեքիաթները հետաքրքիր կլինեն թե՛ մեծերին, թե՛ փոքրերին:

«Իմ կյանքի հեքիաթում» Անդերսենը խոստովանում է. «Առաջին հրատարակության մեջ ներառված էին մանկությունից ինձ հայտնի հեքիաթները. Մոզեուսի օրինակով՝ ես պարզապես վերաշարադրելի էի դրանք՝ պահպանելով, ըստ իս, ամենահարմար և բնական միևնույն լեզուն և ոճը: Գիտակցելով, որ գիտակ քննադատները խարազանելու են ինձ հենց այդ լեզվի համար՝ վերնագրեցի հեքիաթներս՝ «Հեքիաթներ երեխաների համար», ընթերցողներին ցանկալի տեսակետին հանգեցնելու նպատակով, սակայն ես մշտապես նկատի եմ ունեցել, որ գրում եմ դրանք ոչ միայն երեխաների, այլ նաև մեծահասակների համար» (Важдаев, 1957, 67–68., http: // www.sky–artcom/ Гренбек):

Մանկական գրականության մեծ նվիրյալ Աղայանը նույնպես «Մի կիսապատասխան «Մուրճ» ամսագրին» հոդվածում խորհուրդ է տալիս իր հեքիաթները կարդալ ոչ միայն փոքրերին, այլև՝ մեծերին (Աղայան 1963, 214), որոնք հեքիաթագրի գրչի տակ վերածվում էին իրական աշխարհի ճշգրիտ պատկերման, և այն վերափոխելու լավագույն միջոցների:

«Նախնականին մոտենալու» (Աղայան 1963, 213) աղայանական մղումը ճիշտ չէր ընկալվում, ժամանակի որոշ գրական քննադատների և մանկավարժների կողմից: Աղայանի հեքիաթները նույնիսկ կործանարար էին համարում «անմեղ երեխաների քնքուշ խելքի և երևակայության» համար (Ղազարյան 1890, 422):

Աղայանը կարողանում է հիմնավոր և ծանրակշիռ փաստարկներով հակադարձել քննաբաններին. վերջինս գտնում էր, որ հեքիաթների անկրկնելի աշխարհը երեխայի երևակայությունը զարգացնելու անփոխարինելի միջոց է.«Եթե ես գիտենայի, թե որպիսի հեքիաթների լսելով է զարգացել Շեքսպիրի, Սերվանտեսի, Գյոթեի, Շիլլերի, Կոլումբի և սրանց նմանների երևակայությունը, ես նույն հեքիաթները կտայի և իմ ընթերցող սիրելի մանուկներին, թեկուզ նրանց լսած հեքիաթները լինեին ավելի ևս աhռելի և զարհուրելի» (Աղայան 1963, 214):

Ժամանակին նման մեղադրանքներ ուղղվել են նաև Անդերսենին, որոնց հեքիաթագիրը անդրադարձել է «Փոքրիկ Իդայի ծաղիկները» (1835) և «Օլե–Լուկոյե» (1841) հեքիաթներում. երիտասարդ ուսանողին և Օլե–Լուկոյեին վերոհիշյալ հեքիաթներում մեղադրում են երեխաների գլուխները հիմարություններով լցնելու և երևակայությունն աղավաղելու մեջ, Անդերսենն իր հերոս Օլե–Լուկոյեի շուրթերով, հակադարձում է վայ քննադատներին (Անդերսեն 1980, 188):

Ժամանակի և տարածության հեռավորությունը չի խանգարում նմանություններ նկատել նույնիսկ գրողներին դեպ ժողովրդական բանահյուսության գանձարանն ու հեքիաթի ժանրաձևն ուղղորդող հանգամանքների միջև:

Հեքիաթին դիմելու Աղայանի կողմնորոշումը պայմանավորված էր դպրոցական կրթության ժողովրդականացման պահանջով, ինչպես նաև որոշակի քաղաքական հանգամանքներով՝ ութսունական թվականների սկզբից ծայր առած գրաքննական խստություններով, ազատ մտքի ու խոսքի հետապնդումներով, իրականությունն ազատորեն ներկայացնելու, կնճռոտ հարցերի վերքաշման արգելքով: (Հակոբջանյան 2007, 366):

Հեքիաթներին դիմելը՝ ազատ արտահայտվելու միջոց է եղել նաև Անդերսենի համար: Գրողը համոզված էր, որ իսկական արվեստը պետք է անքակտելիորեն կապված լինի կյանքին. «Յուրաքանչյուր առարկա պետք է անվանել իր անունով և եթե դա վախեցնում է իրական կյանքում, ուրեմն անհրաժեշտ է իրագործել թեկուզ հեքիաթում» (Важдаев 1957, 93):

Անդերսենը հեքիաթի միջոցով տեսակետ էր հայտնում ժամանակի նշանակալի իրադարձությունների, հիմնախնդիրների և հասարակական զարգացման վերաբերյալ, փառաբանում մարդկային հանճարի վիթխարի ուժը. «Փառքի փշոտ ճանապարհը» (1855) հեքիաթում համաշխարհային պատմության՝ «կախարդական լապտերի», օգնությամբ ներկայացնում է «մտքի նահատակներին», որոնց փառքի ուղին փշոտ էր ու դժվարանցանելի՝ Արիստոֆանես, Սոկրատես, Հոմերոս, Ֆիրդուսի, Տիխո Բրագե, Կոլումբոս, Գալիլեյ, ահա՝ մեծ պոետների, մտածողների, ճշմարտության մարտիկների վեր խոյացող անունները, որոնց վարքն ու գործը ներկայացնում է հեքիաթագիրը: Նրանց շարքը լրացնում է Քրիսթերն 2–րդը, որին Անդերսենն անվանում է «ժողովրդի սիրելին, գյուղացիների և քաղաքացիների բարեկամը» (Важдаев 1957, 95–97) :

Նույն սկզբունքը կիրառում էր Աղայանը ժողովրդական հեքիաթների որոշ մշակումներում. վերջինս ժամանակի հասարակական խնդիրներին, քաղաքական կացությանն անդրադառնում էր հակադրելով հեքիաթային իրականությունն ու ներկան՝ հեքիաթներին ազգային–պատմական գունավորումով հաղորդելու միջոցով:

Աղայանը ստեղծում է պատմաշխարհագրական ստույգ միջավայր՝ մեծ համակրանքով և ակնածանքով հիշատակում Աղվանից աշխարհի թագավոր Վաչագան Բարեպաշտին, ժամանակի Աղվանից կաթողիկոս Շուփհաղիշային, ազգային խորհրդանիշ դարձած Մեսրոպ Մաշտոցին և այլոց (Հակոբջանյան 200, 370–372):

Գրողն իր հեքիաթներում նշում է նաև աշխարհագրական բազմաթիվ տեղանուններ (Պարսկաստան, Մասիս սար, Կուր, Հնդկաստան, Հացիկ, Աղվանից աշխարհ, Պարտավ, Գանձակ, Շուշի, Թարթառ, Թիֆլիս, Սպահան, Խորասան, Հաշտարխան)՝ այսպիսով ստեղծելով աշխարհագրական ստույգ միջավայր:

Մի շարք հեքիաթներում աշխարհագրական տեղանունների մատնանշման, աշխարհագրական ստույգ միջավայրի կերտման անհրաժեշտությունը տեսել է նաև Անդերսենը: «Երջանկության կրկնակոշիկներ» (1838) հեքիաթում դանիացի հեքիաթագիրը շեղվելով հեքիաթի ձևակաղապարային առանձնահատկություններից ներկայացնում է ընթերցողին Կոպենհագենը՝ Էստերգադե փողոցն ու Թագավորական հրապարակից քիչ հեռու գտնվող առանձնատները: «Արագիլներ» (1839) հեքիաթում գրողը պատմում է Եգիպտոսի, Աֆրիկայի և նույնիսկ բուրգերի ու աֆրիկյան բնակլիմայական առանձնահատկությունների մասին (Брауде 1987, 65–66, 77) :

Անդերսենի մի շարք հեքիաթներում («Թագավորի նոր զգեստը» (1837), «Երջանկության կրկնակոշիկները», «Այգեպանն ու տերերը» (1872) և այլն) սուր են դրված դասակարգային մենաշնորհների, արտոնությունների խնդիրները, որի համար վերջինս ենթարկվում է դատափետման: «Դաննորա» հանդեսը մեղադրում է գրողին արքայական տոհմիկ ծագումով և պատվելի մարդկանց նկատմամբ ցուցաբերած անարգանքի մեջ՝ խորհուրդ տալով նրան օրինակ վերցնել ֆրանսիական նմուշներից կամ առհասարակ չստեղծագործել այդ ժանրում (Брауде 1987, 78) :

Իր հեքիաթներում Աղայանը նույնպես երբեն դիմում է անմիջական քննադատության. «Հոգևորականությունն այն ժամանակ մի ձրիակեր դասակարգ չէր, – գրում է Աղայանը «Անահիտ» հեքիաթում: Բոլոր վանքերը մի–մի գործարան էին, ուր պատրաստում էին ազնիվ մագաղաթ, գրում էին, կազմում էին և բացի սրանից իրանց բոլոր հագուստներն ու կարասիքը իրանց ձեռքովն էին պատրաստում» (Աղայան 1992, 118):

Հասարակական կյանքի կազմակերպման գործում Աղայանը կարևորում էր յուրաքանչյուրի մասնակցությունը՝ փայլուն գիտակցելով, սակայն, որ հասարակության շերտավորման պարագայում, առավել մեծ պատասխանատվություն պետք է ցուցաբերի վերնախավը և այն մարդիկ, ովքեր իշխանություն ունեն՝ «հոգևոր և մարմնավոր կառավարությունը» (Աղայան 1963, 189):

Գրողը, մասնավորապես, «Անահիտ» հեքիաթի տիրույթն օգտագործում է առաջնորդների, հոգևորականների, վերնախավի այնպիսի մոդելներ կերտելու համար, որոնք պետք է օրինակի նշանակություն, արժեք ստանային:

Եվ Անդերսենը, և՛ Աղայանը կերտել են հերոսներ, որոնց բարոյական որակները չափվում են աշխատանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով. աշխատանքի և աշխատասիրության օրինակներ են նաև բարձրաշխարհիկ, ազնվազարմ ծագումով որոշ կերպարներ, որոնք իրենց դիրքին անհարիր չեն համարում բանալ քաղաքի դարպասները ամպրոպային, անձրևոտ եղանակին («Արքայադուստրը սիսեռի հատիկի վրա», 1835), վարել տնտեսությունը («Ջրահարսը», 1837), անկոտրում աշխատել եղբայրների փրկության համար («Վայրի կարապները», 1838) կամ ձեռք բերելով դիպակագործի հմտություններ, ազատվել մահվան ճիրաններից («Անահիտ»,1881):

Մեծանուն հեքիաթագիրները համեմում են հեքիաթները կենցաղային մանրամասներով, բնության նկարագրություններով, ծանոթ աշխարհագրական տեղանունների ու ազգային հատկանունների կիրառությամբ, որոնք ավելի հարազատ և ազգային են դարձնում ստեղծագործությունները՝ վերջիններս հեռացնելով հեքիաթի ժանրային ավանդույթներից և նկարագրական վերացականությունից. դանիացի հեղինակը հեքիաթներ արարելիս ոգեշնչվել է հայրենի բնության անսպառ գեղեցկությունից, որի գրկում էլ, իր իսկ խոստովանությամբ, գրել է հեքիաթների մեծ մասը. «…այն խաղաղ լճափներին, անտառների խորքում, կանաչ մարգագետիններում, որտեղ թփերի միջից թռչում և թռչկոտում էր փասիանը, որտեղ հաստատ քայլերով զբոսնում էր արագիլը …» (Важдаев 1957, 106–107):

Բնաշխարհի չքնաղ նկարագրություններով առանձնանում են նաև Աղայանի հեքիաթները: Բնության կենարար լիցքերն են ստանում Պախրատուրը («Անտառի մանուկը»), Եղեգնուհին («Եղեգնուհի»), Արսենը («Ասլան–Բալա»), Այծատուրը («Այծատուր»), Արևամանուկն («Արևամանուկ») ու Վաչագանը («Անահիտ»): Աղայանը բնության մեջ տեսնում էր այն ներդաշնակությունը, որը ցանկանում էր հաստատված տեսնել նաև հասարակական կյանքում, թերևս սրանով է պայմանավորված բնության ներդաշնակությունը ճաշակած հերոսների առատությունը Աղայանի հեքիաթներում:

Աղայանի և Անդերսենի հեքիաթները աչքի են ընկնում նաև կանացի ուժեղ կերպարներով, որոնց պասիվ դեր չի հատկացված. կինը և՛ Անդերսենի, և՛ Աղայանի հեքիաթներում սկզբունքային է, կամային, մտավոր, բարոյական, ֆիզիկական որակներով չի զիջում տղամարդկանց՝ որոշ դեպքերում նույնիսկ գերազանցելով նրանց: Հեքիաթագիրները կերտել են կին կերպարներ, որոնք մեկուսացված չեն

ընտանիքում և անմասն չեն հասարակական կյանքից, ունեն ինքնուրույն որոշումներ կայացնելու, ինքնուրույն գործելու, սիրելի աշխատանքով զբաղվելու և ինքնահաստատման ազատությունը, ընտանիքին, հասարակությանը օգտակար լինելու բարձր առաքինությունը:

Գրական հեքիաթը, լինելով սինթետիկ ժանրաձև, ամփոփում է և՛ ժողովրդական բանահյուսությանը բնորոշ գծեր, և՛ գրական տարբեր ժանրերի տարրեր, որպես հեղինակային ստեղծագործություն, ունի բանահյուսական ժանրից տարբերվող մի շարք կառուցվածքային տարբերակիչ առանձնահատկություններ և կրում է գրողի գաղափարական, պոետիկական շեշտը, ինչն էլ թույլ է տալիս ժանրը դասել գրական մյուս ժանրաձևերի թվին, սակայն երբեք չհեռացնելով այն բուն ակունքից՝ բանահյուսությունից: Գրական հեքիաթի վերոնշյալ առնձնահատկությունները, ժանրային տարորոշիչները, բնորոշ են նաև Աղայանի հեքիաթներին, քանի որ, ժողովրդական հեքիաթները գրական մշակման ենթարկելով, հեքիաթագիրը ստեղծել է գրական հեքիաթի նմուշներ, որոնք կառուցվածքային, կերպարային տարրերով ենթարկվել են գրողի կամքին, սակայն որոշ մշակումներում հեքիաթագիրն աշխատել է հարազատ մնալ բնագրին: Ինչպես նկատում է Լեոն, Աղայանը «վարվում է այդ նյութերի հետ թե իբրև ստեղծագործող և թե իբրև վերարտադրող, վերամշակող» (Լեո 1989, 310):

Կարծում ենք, Աղայանը հեքիաթագրության ոլորտում առաջնորդվել է նույն սկզբունքով, որը կիրառում էր նաև մանկավարժական աշխատությունների ստեղծման ընթացքում: Մանկավարժը դրանք գրում էր՝ ժամանակի առաջավոր մանկավարժության (Դ. Ուշինսկի, Դ. Պիսարև, Լ. Տոլստոյ, Ի. Պաուլսոն, Վ. Վոդովոզով և այլն) սկզբունքները իր և հայ նախորդների մանկավարժական փորձով խտացնելով (Գյուլնազարյան 1961, 45):

Նույն սկզբունքը Աղայանը կիրառում է ժողովրդական հեքիաթները գեղարվեստորեն մշակելիս. հետևելով հայ գրականության ավանդույթներին և համաշխարհային փորձին՝ գրողը բանահյուսական հեքիաթը ներմուծում է հայ նոր գրականություն, որպես գրական մի նոր ժանր. «Աղայանը գալիս է Աբովյանի տրադիցիաներից և անմիջական նախորդն է Հ. Թումանյանի»,– նկատում է Դ. Դեմիրճյանը (Դեմիրճյան 1941, 47):

Անհրաժեշտություն է ծագում հաստատելու, որ Աղայանն ուշադիր է եղել գրական հեքիաթի ավանդույթների նկատմամբ, ինչը փաստում են Աղայանի՝ Անդերսենի կենսագրական ակնարկին կցված միջամտություններն ու երկու ստեղծագործողների հեքիաթների համեմատական ուսումնասիրությունը:

Այսպիսով՝ Աղայանի հետաքրքրությունը Անդերսենի հեքիաթների և անձի նկատմամբ, ինչպես նաև գաղափարական–ստեղծագործական ընդհանրությունները թույլ են տալիս համարել դրանք ազդեցության արդյունք՝ հաշվի առնելով համաշխարհային հեքիաթագրության մեջ Անդերսենի հեքիաթների խորը հետքը: Ստեղծագործական ընդհանրությունները պայմանավորված են նաև բանահյուսության և ժողովրդական մտածողության հանդեպ գրողների տածած մեծ համակրանքով և դեմոկրատական գիծը պահպանելու հետևողականությամբ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աղայան Ղ. (1962), *Երկերի ժողովածու*, հ.2, Երևան, Հայպետհրատ:
Աղայան Ղ. (1963), *Երկերի ժողովածու*, հ.3, Երևան, Հայպետհրատ:

Աղայան Ղ. (1992), *Հեքիաթներ*, Երևան:
Անդերսեն Հ. Ք. (1882), *Սոխակ*, Թիֆլիս:
Անդերսեն Հ. Ք. (1980), *Հեքիաթներ և զրույցներ*, Երևան:
Գյուլնազարյան Խ. (1961), *Ակնարկներ հայ մանկական գրականության պատմության*, Երևան:
Դեմիրճյան Դ. (1941), Ղազարոս Աղայանի լեզուն // «*Սովետական գրականություն*», համար 3, Երևան:
Երեմյան Ս. (1920), *Ազգային դեմքեր*, Ա–շարք, 2–րդ տպագրություն, Վենետիկ:
Լեո (1989), *Երկերի ժողովածու*, հ.9, Երևան, Խորհրդային գրող:
Հակոբյան Մ. (1959), «Աղբյուր» ամսագիրը (Ընդհանուր ակնարկ) // *Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր. հասարակական գիտություններ*, N 2, Երևան:
Հակոբջանյան Ա. (2007), *Ղազարոս Աղայան*, Ստեփանակերտ:
Ղազարոս Աղայանը ժամանակակիցների հուշերում (1967), Երևան:
Ղազարյան Ե. (1890), Մանկական ընթերցանություն // *«Մուրճ»*, համար 3, Թիֆլիս:
Брауде Л. (1987), *Ханс Кристиан Андерсен.* Ленинград.
Важдаев В. (1957), *Ганс Христиан Андерсен.* Москва.
Гренбек, Бо. Г. Х . Андерсен. *Жизнь. Творчество. Личность.* http://www.sky–art.com.

Lusine Hayriyan

ANDERSEN'S TALES AND THEIR ARMENIAN RENDERINGS AS SEEN BY GHAZAROS AGHAYAN

Summary

At the beginning of the 1880s Ghazaros Aghayan commenced a new literary activity – writing fairy tales. Aghayan's talent in this new sphere leaned both on Armenian folklore traditions and on international experience. In his translation of Sisoyeva's essay *The Immortal Writer of Fairy Tales* the writer expresses his understanding of the fairy tale as a genre and his own interpretation of Andersen's tales. Aghayan also comments upon various Armenian translations of Andersen's major works. In this brief article we aim at revealing common features shared by the Armenian and Danish writers. Like many other talented men of letters Aghayan was deeply influenced by Andersen's art of fairy tale writing. The major commonality these authors shared was the deep love they had for the lore of their native lands.

ՆՈՐ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
NEW PUBLICATIONS

Հարությունյան Ս.Բ. (2010), *Բանագիտական ակնարկներ*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ.:

Սարգսյան Ա. Ճ. (2010), *Պարույր Սևակը և ժողովրդական բանահյուսությունը*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ.:

Меликян, Гоар (2011). *Образ сказителя в фольклорном и литературном тексте.* Ереван: Зангак–97.

Bealoideas (2010). Iris an Chumainn le Bealoideas Eireann. The Journal of the Folklore of Ireland Society. N 78.

Bealoideas (2011). Iris an Chumainn le Bealoideas Eireann. The Journal of the Folklore of Ireland Society. N 79.

Enzyklopädie des Märchens Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung (2010). Band 13. Suchen – Verführung.

Bottigheimer, Ruth B. (2012). *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words.* State University of New York Press.

Cavallaro, Dani (2011). *The Fairy Tale and Anime: Traditional Themes, Images and Symbols at Play on Screen.* McFarland.

Greenhill, Pauline; Matrix, Sidney Eve (editors) (2010). *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity.* Utah State University Press.

Joosen, Vanessa (2011). *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy–Tale Scholarship and Postmodern Retellings* (Fairy–Tale Studies). Wayne State University Press.

Kerchy, Anna (2011). *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings.* Edwin Mellen Press.

McAra, Catriona; Calvin, David (2011). *Anti–Tales: The Uses of Disenchantment.* Cambridge Scholars Publishing.

Markey, Anne (2011). *Oscar Wilde's Fairy Tales: Origins and Contexts.* Irish Academic Press.

Marvels and Tales. Journal of Fairy Tale Studies. Vol. 24, N1–2, (2010); Vol.25 N1–2, (2011); Vol.26 N 1, (2012).

Tatar, Maria (editor) (2011). *The Annotated Peter Pan* (The Centennial Edition). W.W. Norton and Company.

Tatar, Maria (editor, translator); Byatt, A. B. (Introduction) (2010). *The Grimm Reader: The Classic Tales of the Brothers Grimm.* W. W. Norton and Company.

Uther, Hans–Jörg (2011 reprinted). *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography.* 3 vols. FF Communications 284–286. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (Academia Scientiarum Fennica).

Warner, Marina (2010). *Wonder Tales.* Non Basic Stock Line.

Warner, Marina (2012). *Long Ago and Far Away: Eight Traditional Fairy Tales.* Hesperus Press.

Zipes, Jack (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre.* Princeton University Press.

Zipes, Jack (2011). *Little Red Riding Hood and Other Classic French Fairy Tales.* Penguin (Non–Classics).

Zipes, Jack (2011). *Literature and Literary Theory Bundle RC: Fairy Tales and the Art of Subversion.* Routledge.

Zipes, Jack (2010). *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy–Tale Films.* Routledge.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՆՈՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ
NEW COLLECTIONS OF ARMENIAN FOLK TALES

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, XVI (Վասպուրական), աշխ.՝ Ա. Ղազիյանի, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ., 2009:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, XVII, Մոկս (Մոկք), աշխ.՝ Թ. Հայրապետյանի, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ., 2012:

Contes Arméniens. L'Oiseau emeraude. Collecté par Tigrane Navassardian, choisis et traduit par Léon Ketcheyan. L'Ecole des Loisirs, 2012.

ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ՆՈՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ
NEW FAIRY TALE COLLECTIONS IN ARMENIAN

Պարսկական ժողովրդական հեքիաթներ, թարգմ. ՝ Գ. Ասատրյանի, 2010, Երևան, Էդիթ Պրինտ:

Ուկրաինական ժողվորդական հեքիաթներ, Երևան, թարգմ. և կազմ. Ա. Ղարագյոզյանը, 2010, Արևիկ:

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐ
FAIRY TALE STUDIES PERIODICALS

*Gramarye.*The Journal of the Sussex Center for Folklore, Fairy Tales and Fantasy. Ed. Bill Gray. University of Chichester.

Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung / Journal of Folktale Studies / Revue d'Etudes sur le Conte Populaire. Editors: Hans–Jörg Uther. Christine Shojaei Kawan. Doris Boden.

Marvels and Tales. Journal of Fairy Tale Studies. Ed. Donald Haase. Wayne State University.

Ոսկե դիվան. հեքիաթագիտական հանդես, Երևան, Հովհ. Թումանյանի թանգարան, նախագծի հեղ. և խմբ. Ալվարդ Ջիվանյան:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
DOCTORAL THESES TITLES

Կազմեց Գոհար Մելիքյանը
Compiled by Gohar Melikyan

1. Գաբրիելյան, Ս. (2005), Գեղարվեստական համարժեքության խնդիրը Ռ. Քիփլինգի Հեքիաթների հայերեն թարգմանություններում, բ.գ.թ. ատենախոսություն, ԵՊՀ, Երևան:
2. Գալստյան, Մ. (2004), Պառավի կերպարը հայկական հրաշապատում հեքիաթում, բ.գ.թ. ատենախոսություն, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան:
3. Ջիվանյան, Ա. (2008), Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում, բ.գ.դ. ատենախոսություն,Երևան:
4. Վարդանյան, Ն. (2006), Հայոց իրապատում հեքիաթի ժանրային–տիպաբանական համակարգը, բ.գ.թ. ատենախոսություն, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան:
5. Абдурахманова, Р. Д. (2006). Кумыкская литературная сказка. Дис.…к. ф.н. Дагестанский ГПУ, Махачкала.
6. Абуторабиан, Г.А. (2011). Сказка как феномен традиционной культуры народов Ирана и России: компаративный анализ. Дис. … кандидата культурологии. Моск. гос. ун–т культуры, Москва.
7. Аккубеков, Р. Ю. (2006). Башкирские народные сказки о животных: типология и взаимосвязь с письменными источниками Дис. …к.ф.н. Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан, Казань.
8. Алексеева, О. П. (2006). Виртуальная бытийность сказки в культуре. Дис. … к.ф.н. Ростовский ГУ, Ростов–на–Дону.
9. Алентьева, М.А. (2007). Фольклорные мотивы и литературные источники как факторы межкультурного диалога в русской стихотворной сказке начала XIX века. Дис. … к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.
10. Алещенко, Е. И. (2008). Этноязыковая картина мира в текстах русского фольклора: на материале народной сказки. Дис. д.ф.н. Волгогр. ГПУ, Волгоград.
11. Амроян, И. Ф. (2006). Повтор в структуре фольклорного текста (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов). Дис. д.ф.н. МГПУ, Москва.
12. Арутюнян, Н. Э. (2007). Образная система трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» в контексте историко–литературного процесса (к проблеме литературного имени). Дис. к.ф.н. ЕГУ, Ереван.
13. Бабковская, К. В. (2010). Русская сказка XIX–XXI веков: народная – наивная – массовая – литературная: на материале сказок Тверского края. Дис. к.ф.н. Тверский ГУ, Тверь.
14. Баканова, А. В. (2006). Особенности языка испанских народных сказок. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.
15. Бережкова, Д. В. (2011). Понятие “доброта” в концептуальном пространстве английской народной сказки. Дис. к.ф.н.. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.
16. Большакова, Н. Н. (2007). Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Дис. к.ф.н. Смоленский ГУ, Смоленск.
17. Брандаусова, А. В. (2008). Основные синтаксические особенности английской литературной сказки. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.

18. Бритаева, А. Б.(2008). Становление и развитие осетинской литературной сказки. Дис. к.ф.н. Сев.–Осет. ГУ им. К.Л. Хетагурова, Владикавказ.

19. Буров, С. Г. (2006). Специфика инверсирования русской волшебной сказки в романе Б. Пастернака«Доктор Живаго». Дис. к.ф.н. Армавирский ГПИ, Армавир.

20. Викторова, Н. А. (2011). Английская литературная сказка эпохи постмодернизма. Дис. к.ф.н. Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань.

21. Волкодав, Т. В. (2006). Структурно–типологические и лексико–семантические параметры литературной сказки Дж. Роулинг и ресурсы их передачи на русский и немецкий языки. Дис. к.ф.н. Кубанский ГУ, Краснодар.

22. Волощенко, О. В. (2006). Языковые основы фольклора в свете явлений традиционной народной культуры: на материале русской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.

23. Гилёва, Е.Ф. (2011). Пути развития русской драматической сказки конца XX века: 1970–2000 гг. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.

24. Голубова, Ю. А. (2006). Социально–культурные условия нравственного воспитания дошкольников средствами сказкотерапии. Дис. к.п.н. Тамбовский ГУ им. Г. Державина, Тамбов.

25. Горбачева, О. Г. (2008). Ономастическое пространство русских народных и авторских сказок. Дис. к.ф.н. Орловский ГУ, Орел.

26. Горяева, Б. Б. (2006). Сюжетный состав и художественно–стилевая структура калмыцкой волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.

27. Гришина, И. И. (2006). Функционирование имени собственного в кроссвордной логике английской авторской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Иркутский ГЛУ, Иркутск.

28. Гришучкова, И. Б. (2011). Лингвостилистическая специфика речевого поведения анималистического персонажа: на материале английских сказок. Дис. к.ф.н. Ставропольский ГУ, Ставрополь.

29. Данилова, И. Ф. (2008). Литературная сказка А.М. Ремизова: 1900–1920–е годы. Дис. к.ф.н. Институт русской литературы, Санкт–Петербург.

30. Дьякова, Т. В.(2006). Жанрообразующие свойства поэтонимов: на материале английской и русской авторской сказки. Дис. к.ф.н. Волгоградский ГПУ, Волгоград.

31. Еремкин, А. В. (2008). Поэтика мордовской литературной сказки. Дис. к.ф.н. МПГУ, Москва.

32. Ефремова, Ю. И. (2008). Моделирование категории пространственности в немецком языке: на материале жанровых разновидностей немецкой сказки. Дис. к.ф.н. Самарский ГПУ, Самара.

33. Жиляков, А. С. (2008). Жанровое своеобразие литературной сказки рубежа XIX–XX веков: «Посолонь» А.М. Ремизова – «Пак с Волшебных Холмов» Р.Киплинга. Дис. к.ф.н. Томский ГУ, Томск.

34. Завьялова, К. В. (2007). Функционирование прецедентного текста и прецедентного имени: сказка «Золушка» в русской, американской, испанской и венгерской лингвокультурах. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.

35. Иванова, Н. В. (2006). Методика драматизации сказки как средство развития коммуникативности младших школьников при обучении иностранному языку. Дис. к.п.н. Московский государственный открытый педагогический университет, Москва.

36. Ивченко, М. В. (2010). Функционально–семантические и лингвокультурологические особенности вербализованного концепта “волшебство” в сказочном и рекламном дискурсах. Дис. к.ф.н. Юж. федер. ун–т, Ростов–на–Дону.

37. Изотова, Г. Н. (2006). Русская литературная стихотворная сказка конца XIX – начала XX веков. Дис. к.ф.н. Орловский ГУ, Орел.

38. Имаева, Г. З. (2010). Народная сказка и ее литературные переложения: на восточнославянском и тюркоязычном материале. Дис. д.ф.н. Ин–т яз., лит. и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан, Казань.

39. Карунная, О. В. (2008). Формирование коммуникативной компетентности подростков в процессе работы со сказкой. Дис. к.п.н. Помор. ГУ им. М.В. Ломоносова, Архангельск.

40. Королькова, П. В. (2011). Модификации жанра авторской сказки в современной чешской литературе. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.

41. Короткова, Л. Д. (2008). Авторская дидактическая сказка как средство духовно–нравственного воспитания детей дошкольного и младшего школьного возраста Дис. к. п.н. Московский гуманитарный университет, Москва.

42. Косогорова, Х. Г. (2006). Коммуникативно–синтаксическая организация вопросно–ответных диалогических единств: на материале русской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Ярославский ГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль.

43. Краюшкина, Т. В. (2010). Мотивы состояний персонажей в русских народных волшебных сказках: системный анализ. Дис. д.ф.н. Ин–т монголоведения, буддологии и тибетологии, Улан–Удэ.

44. Кун Ай Лин (2009). Обучение китайских студентов чтению русских волшебных сказок: в сравнении с китайскими сказками. Дис. к.п.н. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт–Петербург.

45. Куприянова, Е. С. (2007). Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно–мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». Дис. д.ф.н. Новгородский ГУ им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород.

46. Кхерибиш, М. (2007). Лексикографическое описание русских народных сказок в учебных целях. Дис. к.ф.н. ГИРЯ им. А.С. Пушкина, Москва.

47. Ларионова, Е. И. (2008). Современная турецкая литературная сказка: типология и эволюция. Дис. к.ф.н. МГУ им. М. Ломоносова. Институт стран Азии и Африки, Москва.

48. Ларионова, М. Ч. (2006). Архетипическая парадигма: миф, сказка, обряд в русской литературе XIX века. Дис. д.ф.н. Волгоградский ГПУ, Волгоград.

49. Ледовская, И. В. (2008). Детские образы–типы в русских волшебных и новеллистических сказках. Дис. к.ф.н. МПГУ, Москва.

50. Лызлова, А.С. (2011). Похищение женщины в русской волшебной сказке: к семантике фольклорной коллизии. Дис. к.ф.н. Петрозаводский гос. ун–т, Петрозаводск.

51. Максимов, Б. А. (2007). Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма. Дис. к.ф.н. Тверский ГУ, Тверь.

52. Матвеичева, Т. В. (2011). Специфика языковой экспликации пространственно–временных координат в сказочной модели мира. Дис. к.ф.н. Ставропольский ГУ, Ставрополь.

53. Мауткина, И. Ю. (2006). Историческая поэтика британской сказки и литературные сказки О. Уайльда. Дис. к.ф.н. Новгородский ГУ им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород.

54. Меликян, Г. Э. (2009). Нарраторская оценка сказочного текста и фактор адресата. Дис. к. ф. н. ЕГУ, Ереван.

55. Мостепанов, А. А. (2011). Анималистический жанр в английской литературной сказке XX века. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.

56. Мукабенова, М. А. (2009). Мифологические и фольклорные основы калмыцкой литературной поэмы–сказки. Дис. к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.

57. Мулляр, Л. А. (2006). Авторская сказка: Философско–антропологические смыслы. Дис. к.ф.н. Ставропольский ГУ, Ставрополь.

58. Надбитова, И. С. (2006). Сюжеты, образы и стилевые особенности калмыцких волшебных сказок. Дис. к.ф.н. Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Москва.

59. Никеева, М. М. (2006). Формирование основ нравственных представлений у младших школьников посредством народных сказок. Дис. к.п.н. МГПИ, Йошкар–Ола.

60. Носов, Д. А. (2011). Структура повествования монгольской народной сказки. Дис. к.ф.н. С.–Петербургский ГУ, Санкт–Петербург.

61. Петрова, Е. Е. (2011). Способы лингво–прагматической репрезентации фантазийных концептов: на материале английских волшебных сказок. Дис. к.ф.н. Рос. гос. пед. ун–т им. А.И. Герцена, Санкт–Петербург.

62. Петрухина, М. В. (2006). Кластер «человек телесный» в лексиконе русской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Курский ГУ, Курск.

63. Плахова, О. А. (2007). Английские сказки в этнолингвистическом аспекте. Дис. к.ф.н. Нижегородский ГЛУ им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород.

64. Плотникова, Е. А. (2011). “Настоящие сказки” Л.С. Петрушевской в контексте традиционной культуры. Дис. к.ф.н. Ульян. гос. пед. ун–т им. И.Н. Ульянова, Ульяновск.

65. Постричева, И. Д. (2009). Развитие толерантности как качества школьника–читателя при обращении к фольклорной волшебной сказке. Дис. к.п.н. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт–Петербург.

66. Протасова, М. Е. (2010). Литературная сказка Дж. Макдоналда: проблематика и поэтика: Дис. к.ф.н. Воронежский государственный университет, Тамбов.

67. Рамазанова, М. Ш. (2009). Фразеология аварских народных сказок. Дис. к.ф.н. Дагестанский ГПУ, Махачкала.

68. Ризвоншоева, Г. Н. (2006). Волшебные сказки Бадахшана: исследование идейного содержания и образов. Дис. к.ф.н. Институт языка и литературы им. Рудаки АН Республики Таджикистан, Душанбе.

69. Садалова, Т. М. (2009). Алтайская народная сказка: формы этнобытования, типология сюжетов, поэтика и текстология. Дис. д.ф.н. Калмыцкий ГУ, Элиста.

70. Синельникова, А. В. (2007). Лингвокультурные особенности фольклорной стереотипии: сопоставительный аспект: на материале французских и итальянских народных сказок. Дис. к.ф.н. Челябинский ГПУ, Челябинск.

71. Смирнов, А. В. (2006). Языковая картина мира английской народной сказки. Дис. к.ф.н. С.–Петерб. ГУ, Санкт–Петербург.

72. Содорова, М. В. (2006). Марийские бытовые сказки: жанровое своеобразие и поэтика. Дис. к.ф.н. Марийский ГУ, Ижевск.

73. Спутницкая, Н. Ю. (2010). Волшебная сказка и фольклорные традиции в российском детском кино: на материале игровых фильмов 1930 – 2000–х гг. Дис. кандидата искусствоведения. Науч.–исслед. институт киноискусства, Москва.

74. Стекольникова Н. В. (2008). Лексические парадигмы в текстах рекурсивной структуры: на материале русских сказок. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.

75. Степочкина, С. Ю. (2006). Движение фольклорного мотива «поиск утраченной возлюбленной» в творчестве А.С. Пушкина: от поэмы «Руслан и Людмила» к сказкам. Дис. к.ф.н. МГОУ, Москва.

76. Тананыхина, А. О. (2007). Лингвостилистические особенности современной англоязычной литературной сказки. Дис. к.ф.н. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт–Петербург.

77. Танкиева, Л. Х. (2009). Генезис, специфика и типология ингушских сказок. Дис. к.ф.н. Ингушский ГУ, Махачкала.

78. Тихомирова, А. В. (2011). Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI в. Дис. к.ф.н. Гос. педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Ярославль.

79. Томова, У. А. (2010). Наименование домашних животных и птиц в сказках: по сборнику русских народных сказок А.Н. Афанасьева. Дис. к.ф.н. МГОУ, Москва.

80. Фу Сяо (2010). Языковая репрезентация социально–ролевых отношений говорящих в императивных речевых жанрах: на материале русских народных сказок. Дис. к.ф.н. Томский ГУ, Томск.

81. Цикушева, И. В. (2010). Лингвостилистическая специфика комического в литературной сказке: на материале русского и английского языков. Дис.... к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.

82. Чаплыгина, О. В. (2011). Структура рождественского текста Чарльза Диккенса. Дис.... к.ф.н. Балашовский институт Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, Балтийский федеральный университет имени И. Канта, Калининград.

83. Чой Кён Нам (2008). Языковое выражение культурных символов в русской народной сказке: на фоне корейского фольклора. Дис. к.ф.н. Ин–т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН, Москва.

84. Шапорева, А. А. (2007). Роль этнической функции содержания сказок в гармонизации взаимодействия когнитивной и эмоциональной сторон отношений у детей и подростков. Дис. к. псих. н. Моск. псих.–соц. ин–т, Москва.

85. Шебловинская, А. Н. (2008). «Фейные сказки» К.Д. Бальмонта в контексте творчества писателя: особенности поэтики. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.

86. Шинкаренко, В. Д. (2006). Формирование знаково–смысловой структуры социокультурного пространства: социологические аспекты происхождения игры, ритуала, магии, мифа и сказки. Дис. доктора социологических наук. Ин–т соц.–полит. исслед., Москва.

87. Шлепикова, В. А. (2007). Формы простого глагольного сказуемого: проблемы семантико–грамматического представления: на материале русской традиционной бытовой сказки и бытовой сказки Южного Урала. Дис. к.ф.н. Челябинский ГУ, Челябинск.

88.Щурик, Н. В. (2007). Опыт лингвосемиотического анализа народной волшебной сказки: на материале британских и русских народных волшебных сказок. Дис. к.ф.н. Иркутский ГЛУ, Иркутск.

89.Эпоева, Л. В. (2007). Лингвокультурологические и когнитивные аспекты изучения языка волшебной сказки: на материале английского и русского языков. Дис. к.ф.н. Кубанский ГУ, Краснодар.

BIBLIOGRAPHY ON ARABIAN NIGHTS

Compiled by Gohar Melikyan

Ali, Muhsin Jassim (1982). *Scheherazade in England: A Study of Nineteenth–Century English Criticism of the Arabian Nights.* Pueblo: Passeggiata Press.

Ballaster, Ros (2008). *Fabulous Orients: Fictions of the East in England 1662–1785.* Oxford University Press, USA.

Bekkaoui, Khalid (1998). *Signs of Spectacular Resistance: The Spanish Moor and British Orientalism.* Publisher: s.n.

Caracciolo, Peter L. and others (contributors) (1988). *The Arabian Nights in English Literature: Studies in The Reception Of The Thousand And One Nights Into British Culture.* St. Martin's Press.

El–Shamy, Hasan M. (2006). *A Motif Index of The Thousand and One Nights.* Indiana University Press.

Ghazoul, Ferial Jabouri (1996). *Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context.* American University in Cairo Press.

Ghazoul, Ferial Jabouri (1980). *The Arabian Nights: A Structural Analysis.* Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values.

Green, Margery (editor) (1959). *Strange Tales from the Arabian Nights (Stories to Remember).* Macmillan Education.

Irwin, Robert (2004). *The Arabian Nights: A Companion.* London, New York: Tauris Parke Paperbacks.

Irwin, Robert (2011). *Visions of the Jinn: Illustrators of the Arabian Nights.* (Studies in the Arcadian Library). Oxford University Press, USA.

Lane, Edward William (2009). *Arabian Society in the Middle Ages: Studies From the Thousand and One Nights.* BiblioLife.

Leeuwen, van Richard (2007). *The Thousand and One Nights: Space, Travel and Transformation.* (Routledge Studies in Middle Eastern Literatures). Routledge.

Marzolph, Ulrich (2007). *The Arabian Nights in Transnational Perspective* (Series in Fairy–Tale Studies). Wayne State University Press.

Makdisi, Saree; Nussbaum, Felicity (editors) (2009). *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West.* Oxford University Press, USA.

Marzolph, Ulrich (2004). *The Arabian Nights: An Encyclopedia* (Two Volume Set) Publisher: ABC–CLIO.

Musawi, Muhsin (2009). *The Islamic Context of The Thousand and One Nights.* Columbia University Press.

Nance, Susan (2009). *How the Arabian Nights Inspired the American Dream, 1790–1935.* The University of North Carolina Press.

Neuwirth, Angelika (1999). *Myths, Historical Archetypes, and Symbolic Figures in Arabic Literature: Towards a New Hermeneutic Approach : Proceedings of the International Symposium in Beirut, June 25th – June 30th, 1996.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Naddaff, Sandra (1991). *Arabesque: Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights.* Northwestern University Press.

Ouyang, Wen–Chin; Gelder, van Geert Jan (2005). *New Perspectives on Arabian Nights.* Routledge.

Pinault, David (1992). *Story–Telling Techniques in the Arabian Nights* (Studies in Arabic Literature, Vol 15) Leiden: Brill Academic Pub.

Sabry, Somaya Sami (2011). *Arab–American Women's Writing and Performance: Orientalism, Race and the Idea of the Arabian Nights* (International Library of Cultural Studies). London, New York, Melbourne: Tauris Academic Studies.

Sirdar Ikbal Ali Shah (1982). *Alone in Arabian Nights.* Octagon Press (2nd edition).

Sallis, Eva (1999). *Sheherazade Through the Looking Glass: The Metamorphosis of the 'Thousand and One Nights.* (Routledge Studies in Middle Eastern Literatures). Routledge.

Shafiee–Sabet, Seyed Gholamreza and Pourgiv, Farideh. (2012). Nabokov's *Ada* and *The 1001 Nights. // Marvels & Tales* 26.1. Wayne State University Press.

Warner, Marina (2012). *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights.* Belknap Press of Harvard University Press.

Yamanaka, Yuriko; Nishio, Tetsuo (editors) (2006). *The Arabian Nights and Orientalism: Perspectives from East and West.* London, New York, Melbourne: Tauris.

ա.ա.	աղբյուրն անհայտ է
ԱԳՆ	անհատական գործուղման նյութեր
ԱՀ	Ազգագրական հանդես
ա.թ.	առանց թվականի
ԲԱ	Բանահյուսական արխիվ
ՀԱԻԲԱ	Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ
ԳԱԱ ԳԻ	Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտ
ԳՍ	Գարեգին Սրվանձտյանց
ԴԲՆ	Դաշտային բանահյուսական նյութեր
ԵԼՄ	Երվանդ Լալայան, Մարգարիտներ հայ բանահյուսության
ԷԱԺ	Էմինյան ազգագրական ժողովածու
ՀԺՀ	Հայ ժողովրդական հեքիաթներ
ՀԱԲ	Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն
ՀԱԻԲԱ	Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ
ՀԱԻ ԱԲԱ	Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի ազգագրության և բանահյուսության արխիվ
ՀԺՀ	Հայ ժողովրդական հեքիաթներ
ՀԺՊ	Հայ ժողովրդի պատմություն
ՀՀԺԱ	Հայ հմայական և ժողովրդական աղոթքներ
ՀՁՀ	Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշատակարաններ
ՄՄ	Մաշտոցի անվան Մատենադարան
ՊԲՀ	Պատմա–բանասիրական հանդես
ՍԾ	Սասնա ծռեր
տրբ.	տարբերակ
AT	Aarne Thompson
FFC	Folklore Fellows' Communications
JAF	Journal of American Folklore
L.	Leningrad
M.	Moscow
MSU	Moscow State University
ЕГУ	Ереванский гос. университет
ИВЛ	История всемирной литературы
МГУ	Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
МГЛУ	Московский государственный лингвистический университет
ГИРЯ	Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина
ГИХЛ	Гос. изд–во худ. литературы
МНМ	Мифы народов мира
МПГУ	Московский педагогический государсвенный университет

СУС	Сравнительный указатель сюжетов
ТГУ	Томский государственный университет
ТОДРЛ	Труды Отдела древнерусской литературы
ФАТГУ	Фольклорный Архив Тбилисского Государственного Университета им. И. Джавахишвили

ՆԱԽՈՐԴ ՀԱՄԱՐՆԵՐԻ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ
CONTENTS OF THE PREVIOUS ISSUES

ՊՐԱԿ 1, 2009

NUMBER 1, 2009

ՊՐԱԿ 2, 2010

NUMBER 2, 2010

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես

Պրակ 3, 2011

VOSKÉ DIVAN

Journal of fairy–tale studies

Volume 3, 2011

Գլխավոր խմբագիր՝ Ալվարդ Ջիվանյան
Edited by Alvard Jivanyan

ISSN 1829–1988

Լրատվական գործունեություն իրականացնող՝ «Հ. Թումանյանի թանգարան» ՊՈԱԿ,
Երևան, Մոսկովյան 40, հեռ. (010) 560021, (010) 516021:
Վկայական 03Ա058539, տրվել է 03.02.2003 թ.

Տպագրությունը՝ օֆսեթ: Թուղթը՝ օֆսեթ:
Չափսը՝ 70x100 /16: Ծավալը՝ 13.5 տպ. մամ.: Տպաքանակը՝ 200:

Տպագրվել է «ԶԱՆԳԱԿ–97» ՍՊԸ տպարանում